

Anna-Lena Körfer

Kaiser Konstantin als Leser

Millennium-Studien

zu Kultur und Geschichte
des ersten Jahrtausends n. Chr.

Millennium Studies

in the culture and history
of the first millennium C.E.

Herausgegeben von / Edited by
Wolfram Brandes, Alexander Demandt, Helmut Krasser,
Peter von Möllendorff, Dennis Pausch, Rene Pfeilschifter,
Karla Pollmann

Band 77

Anna-Lena Körfer

Kaiser Konstantin als Leser

Panegyrik, performance und Poetologie
in den *carmina* Optatians

DE GRUYTER

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA021 – *Reihentransformation für die Altertumswissenschaften („Millennium-Studien“)* mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt. Das Fördervorhaben wird in Kooperation mit dem DFG-geförderten *Fachinformationsdienst Altertumswissenschaften – Propylaeum* an der Bayerischen Staatsbibliothek durchgeführt.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

ISBN 978-3-11-065532-2

e-ISBN [PDF] 978-3-11-065702-9

e-ISBN [EPUB] 978-3-11-065571-1

ISSN 1862-1139

Library of Congress Cataloging in Publication Control Number: 2019947588

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Satz: Meta Systems Publishing & Printservices GmbH, Wustermark

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

G	I	T	T	E	R
I					E
T					T
T					T
E					I
R	E	T	T	I	G

Gitter-Sudoku*

* Dieses Rätsel entstand in kreativer Auseinandersetzung mit den *carmina* Optatians. Gelöst ist es, wenn in jeder Zeile und Spalte (ohne diagonale Achsen) die Buchstaben des Wortes ‚Gitter‘ stehen. Die Lösung findet sich auf der letzten Seite der Arbeit.

Danksagung

Dieses Buch ist die überarbeitete Fassung meines Dissertationsmanuskripts, das ich im Juni 2018 am Fachbereich 04 der Justus-Liebig-Universität verteidigt habe. Auf dem Weg zur Promotion habe ich von vielen Seiten Beistand erfahren, für den ich mich bei allen Unterstützer*innen herzlich bedanken möchte. Größter Dank gilt meinem Doktorvater Professor Helmut Krasser, der mich als studentische Hilfskraft für wissenschaftliches Arbeiten begeisterte und die Idee einer Promotion in mir reifen ließ. Ohne sein Interesse an originellen Textformen sowie seine beständige Ermutigung und Unterstützung in Krisensituationen hätte ich mich nicht so intensiv mit Optatians Gedichten beschäftigt. Meike Rühl danke ich für die Übernahme des Zweitgutachtens sowie ihre detaillierten Anmerkungen und stetige Gesprächsbereitschaft – auch über Fachliches hinaus. Für ihre Bereitschaft, sich auf poetisch abgelegenes Terrain zu begeben, möchte ich mich bei den weiteren Mitgliedern der Prüfungskommission, den Professoren Peter von Möllendorff, Stefan Tebruck und Uwe Wirth, bedanken.

Diese Arbeit verdankt ihre kulturwissenschaftliche Basis dem Studienprogramm des *International Graduate Centre for the Study of Culture (GCSC)* an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Ohne ein Promotionsstipendium, das mir die Möglichkeit bot, meine Ideen in einem internationalen und interdisziplinären Kontext zur Diskussion zu stellen, wäre das vorliegende Buch nicht in dieser Form entstanden. Ich danke der Dr.-Herbert-Stolzenberg-Stiftung für die Verleihung des GCSC-Dissertationspreises für hervorragende kulturwissenschaftliche Dissertationen 2018. Mit dem Preisgeld wurden Reproduktionsgenehmigungen und der Druckkostenzuschuss dieses Bandes finanziert.

Ich danke den Herausgeber*innen der Millennium-Studien für die Aufnahme in die Reihe sowie der Lektorin Katrin Hofmann für ihre stets kompetente Beratung. Die reichhaltige Bebilderung dieses Bandes konnte nur durch unkomplizierte Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Akteuren erreicht werden. Professorin Katharina Lorenz danke ich für die Unterstützung bei der Bildrecherche. Helge Baumann sowie die Professoren Jaś Elser und Ulrich Schädler unterstützten das Projekt, indem Sie Bildmaterial zum Druck freigaben. Besonderer Dank gilt der Bayerischen Staatsbibliothek München, der Burgerbibliothek Bern, dem Deutschen Archäologischen Institut Rom, der Französischen Nationalbibliothek Paris, der Königlichen Münzsammlung Stockholm, dem Rheinischen Landesmuseum Bonn und der Stadt Orange für die Bereitstellung von Abbildungen und Reproduktionsgenehmigungen. Für die Erlaubnis, die *carmina* Optatians in neuem Layout präsentieren zu dürfen, danke ich Professor Giovanni Polara, dem Herausgeber der bis heute einschlägigen Textausgabe der *carmina* Optatians.

Meine Forschungen zu Optatian machten durch die Diskussionen auf dem *Morphogrammata*-Workshop am Morphomata-Kolleg der Universität Köln im Juli 2015 entscheidende Fortschritte. Ich danke den Professoren Michael Squire und Johan-

nes Wienand für die Einladung zum Workshop, die Möglichkeit, allererste Ideen präsentieren zu dürfen, und die Aufnahme meines Beitrags in den Sammelband.

Die Liste derer, die mir während meiner Promotionszeit mit Rat und Tat zur Seite standen, ist lang. Für rege Diskussionsrunden und kritisches Feedback in freundschaftlich-kollegialer Atmosphäre bedanke ich mich bei den Teilnehmer*innen des Gießen-Göttingen-Kolloquiums, des Forschungskolloquiums der Klassischen Philologie, des archäologischen Kolloquiums „Neuere Funde und Forschungen“, des Promotionskolloquiums von Professor Uwe Wirth sowie den Forschungsgruppen 2 „Cultural Narratologies“ und 3 „Performativity Studies“ des GCSC. Helge Baumann, Susanne Froehlich, Kristin Rudersdorf, Saskia Schomber und Wiebke Nierste sei dafür gedankt, dass sie bereitwillig ihre Arbeitskraft zur Verfügung stellten, um Entwürfe zu lesen, kurzfristige Übersetzungshilfe zu leisten oder bei einer Tasse Kaffee zuzuhören. Der Rätselmacher Eckstein gab mir wichtige Einsichten in die moderne Welt der (Intext-)Rätselerstellung. Saskia Bortfeldt und Maren Hollmann unterstützten mich bei der Lektüre fremdsprachlicher Literatur. Für Beistand in mathematischen Fragen danke ich Sebastian Kurz. Jacqueline Reinisch und Roman Tischer halfen, das Manuskript Korrektur zu lesen. Patrick Stein und Lena Frewer setzten die *carmina* Optatians in Tabellenform. Ihnen allen sei herzlich für ihren Einsatz gedankt.

Johanna, Judith, Lisa, Sabine und Wiebke: Unsere enge Freundschaft, die bis heute anhält, hat mich durchs Studium getragen. Wie das Leben stellt einen die Promotionszeit häufig vor große organisatorische und persönliche Herausforderungen, die sich ohne einen unverstellten Blick von außen kaum lösen lassen. Meine Großeltern Renate und Hermann, meine Eltern Anette und Volker, meine Schwester Johanna und meine Schwiegermutter Roswitha öffneten mir den Blick fürs Wesentliche, wenn ich selbst nur noch Details sah: Ich danke Euch für Euren Abstand zu den Dingen, an denen ich selbst so dicht dran war.

Ein wunderbares Ereignis begleitete die Abschlussphase dieses Buches: Arne und Ole machten meinen Mann Daniel und mich zu Zwillingseletern. Zwischen doppelten Stillzeiten, Wäschebergen und Elterngeldanträgen verlorst Du, Daniel, nie Deine unerschütterliche Geduld und beharrliche Toleranz. Euch Körfer-Männern ist dieses Buch gewidmet: Hand in Hand ein Leben lang!

Anna-Lena Körfer

Gladenbach im Mai 2019

Inhalt

Danksagung — VII

1 Einleitung: Texturen des Panegyrischen in der Spätantike — 1

- 1.1 Die mediale Transformation panegyrischer Technik unter Konstantin — 1
- 1.2 Zielsetzung, methodisches Vorgehen und Forschungsstand — 6
- 1.3 *Panegyricus* und *performance*: Das kulturelle Umfeld spätantiker Panegyrik — 9
- 1.4 Panegyrik als literarische Technik in der Spätantike — 14
- 1.5 Aufbau der Arbeit — 20

2 Grundlagen: Lesen und Loben — 22

- 2.1 Performanz, Performativität und *performance*: Optatians Leser im Lichte der modernen Literatur- und Kulturwissenschaften — 25
 - 2.1.1 Sprachphilosophie: Lese- statt Sprechakt — 27
 - 2.1.2 Dekonstruktion und Semiotik: Lese-Zeichen — 34
 - 2.1.3 Literaturtheorie: Der Leser als Co-Produzent des Textes — 46
 - 2.1.4 Kulturwissenschaften: Kultur, Text, Lese-*performance* — 67
 - 2.1.5 ‚Schriftbildlichkeit‘ und ‚Bildschriftlichkeit‘ auf Optatians *paginae* — 71
 - 2.1.6 Begriffsbestimmung: Performatives Lesen, Lesen als *performance* — 86
- 2.2 Der Kaiser als Leser: Optatians synästhetische Poetologie — 88
 - 2.2.1 Programmgedicht: *carm.* 1 — 94
 - 2.2.2 Binnenproöm: *carm.* 4 — 107
 - 2.2.3 Der Kaiser als gebildeter Leser und Musaget: *Epist. Const.*, *Epist. Porf.* — 124

3 Performative Lesestrategien bei Optatian: Ausprägungen und Entschlüsselungsebenen — 148

- 3.1 Lektüre als Ereignis — 149
 - 3.1.1 Die *vicennalia* Konstantins am 25. Juli 325/326 — 153
 - 3.1.2 Der okkasionelle Charakter der *carmina* Optatians — 161
 - 3.1.3 *Vicennia triumphalia*: Jubiläumsmusik in *carm.* 20 — 165
 - 3.1.4 Ereignis und *memoria*: Der Text als *tropaeum* (*carm.* 5, 7, 9) — 175
 - 3.1.5 Ereignis und Erfahrung: Lese(r)reise in *carm.* 19 — 205
 - 3.1.6 Ereignis und Zukunft: *carm.* 11, 12 — 217
- 3.2 Lektüre als Fragmentierung — 226
 - 3.2.1 Modelle von Fragmentierung in der spätantiken Architektur, Kunst und Literatur — 228

3.2.2	Dynamische Textfragmente in einem geschlossenen Gitterraster (<i>carm.</i> 2, 18) — 245
3.2.3	Geschlossene Textfragmente in einem dynamischen Gitterraster (<i>carm.</i> 10) — 288
3.3	Lektüre als Spiel und Rätsel — 311
3.3.1	<i>ludere</i> bei Optatian: <i>carm.</i> 10, 21 — 312
3.3.2	Spiel im Text: Spiel- und Rätselmetaphorik in der spätantiken Literatur — 314
3.3.3	Text im Spiel: Brettspiel- und Rätseltexte in der spätantiken Literatur — 318
3.3.4	Krieg als Spiel und Spiel als Krieg: <i>carm.</i> 6 — 320
3.3.5	Spiel und Rätsel als panegyrische Kategorien bei Optatian — 329
4	Zusammenfassung: Strategien des Performativen in Optatians <i>carmina</i> — 334
4.1	Optatians <i>carmina</i> und die Transformation spätantiker panegyrischer Technik — 334
4.2	Panegyrik, <i>performance</i> und Poetologie: Optatians <i>inventio</i> — 335
4.3	Panegyrische <i>performances</i> : Optatians <i>self-fashioning</i> — 338
5	Bibliografie — 341
6	Abbildungsnachweise — 357
7	Abkürzungen: Antike Autoren und Werke — 359
	Sach-, Orts- und Personenregister — 361
	Stellenregister — 365
	Appendices — 380
	Appendix 1: Die Sammlung der <i>Panegyrici Latini</i> — 380
	Appendix 2: Transkription der <i>carmina figurata</i> und <i>quadrata</i> Optatians — 382
	Appendix 3: Farbtafeln Handschriften — 399

1 Einleitung: Texturen des Panegyrischen in der Spätantike

1.1 Die mediale Transformation panegyrischer Technik unter Konstantin

Spätantike¹ Panegyrik steht im Zentrum vielfältiger Kommunikationsformen, die institutionalisiert, an höfische Festlichkeiten gebunden oder an privat-familiäre Anlässe angegliedert sein können.² Bezeichnete ein πανηγυρικός λόγος in der griechischen Antike eine Rede, die realiter oder in Fiktion während einer Festversammlung (πανήγυρις) gehalten wurde,³ so verengte sich der Begriff *panegyricus* in der Spätantike auf eine Lobrede zu Ehren eines Kaisers oder hochrangigen Amtsträgers.⁴ Aus der klassischen dritten Redegattung des epideiktischen *genus demonstrativum* wurde der *panegyricus* zum Inbegriff einer die Tugenden, Taten und Errungenschaften des Herrschers preisenden Rede.

Eine erste Hochphase dieser Entwicklung lässt sich am Ende des 3. und zu Beginn des 4. Jhs., am Übergang der tetrarchisch-diokletianischen zur Konstantinischen Zeit, festmachen.⁵ Aus dieser Zeit sind insgesamt zwölf enkomiaistische Reden überliefert, die im Zeitraum von 289 bis 389 in verschiedenen Städten des weströmischen Reiches gehalten wurden. Vermutlich war es Latinus Pacatus Drepanius, ein Rhetoriklehrer aus dem gallischen Bordeaux und selbst Verfasser eines *panegyricus*

1 In dieser Arbeit orientiert sich der Begriff ‚Spätantike‘ an Eckdaten der lateinischen Literaturgeschichte und umfasst die Zeit ab der dichterischen Aktivität Nemesians in den 280er-Jahren bis maximal zum Tod von Beda Venerabilis in 735, vgl. zur Diskussionsdiskussion, die Spätantike als eigenständige literaturgeschichtliche Epoche wahrzunehmen, MRATSCHKE 2008; FUHRMANN 1982. Gerade das Ende der spätantiken und der Beginn der frühmittelalterlichen Literatur lassen sich nur schwer voneinander abgrenzen, da die lateinische Bildungstradition in den westlich-germanischen und gotischen Teilen des einstigen *Imperium Romanum* unterschiedliche Entwicklungen durchlief, vgl. hierzu FUHRMANN 1982, 53. Vgl. zu Nemesian als Ausgangspunkt der lateinischen Literatur der Spätantike HOFMANN 1988, 103. Vgl. zum Werk des Beda Venerabilis, das als Ende der antiken und Beginn der mittelalterlichen Literatur gesehen werden kann, MRATSCHKE 2008, 243; CONTE 1994, 724–725; HERZOG 1989, 1. Vgl. grundlegend zum kulturellen Umfeld spätantiker Literatur ENGELS/HOFMANN 1997. Zwar liegt der Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung auf lateinischsprachigen panegyrischen Texten der Konstantinischen Zeit (306–337) und damit am Beginn der Spätantike, jedoch ist der Epochenbegriff bewusst weit gewählt, um einschlägige Referenztexte späterer Jahrhunderte in die Analyse einzubeziehen und Entwicklungslinien aufzuzeigen.

2 Vgl. grundlegend zu Prosapanegyrik in der Spätantike MACCORMACK 1976.

3 Eponym ist der πανηγυρικός λόγος des Isokrates, eine Festrede, die er an den olympischen Spielen des Jahres 380 v. Chr. gehalten hat, vgl. zu Isokrates und der griechischen Enkomiaistik SCHINDLER 2009, 19; RONNING 2007, 24–25; FORNARO 2000, Sp. 240.

4 DINGEL (2000), Sp. 242.

5 FUHRMANN 1997, 188–189.

auf Theodosius I. (*Pan. Lat.* 2[12]), der das Dutzend rhetorische Enkomia in der Sammlung der *Panegyrici Latini* (*Pan. Lat.*) zusammenstellte.⁶

Die *orationes* der Kollektion stammen allesamt von gallischen Rednern und kamen an den wechselnden Kaiserresidenzen zu unterschiedlichen festlichen Anlässen wie Hochzeiten, Regierungsjubiläen oder dem Geburtstag des Regenten zur Aufführung.⁷ Innerhalb der *Panegyrici Latini* sticht Konstantin als Herrscherpersönlichkeit hervor. Fünf von zwölf Reden adressieren den Kaiser entweder alleine (*Pan. Lat.* 6[7], 5[8], 12[9]), in Verbindung mit seinem letzten tetrarchischen Mitregenten und Schwiegervater Maximian (*Pan. Lat.* 7[6]) oder gemeinsam mit seinen beiden Söhnen Crispus und Constantinus (*Pan. Lat.* 4[10]).⁸ Die prominente Stellung, die dem *laudandus* Konstantin innerhalb der Sammlung zukommt, wird dadurch unterstützt, dass der chronologisch folgende *panegyricus*, eine *gratiarum actio* auf Kaiser Julian (*Pan. Lat.* 3[11]), erst in das Jahr 362 datiert. Zwischen dem Hersteller der Reichseinheit und seinem Adressatennachfolger Julian klafft somit in einhundert Jahren Sammlungsgeschichte eine nicht zu verachtende Lücke von knapp über vier Jahrzehnten.

Die festlichen Gelegenheiten, an denen die Redner vor Konstantin und Publikum sprachen, sind vielfältig. Der früheste *panegyricus* kam am Hochzeitstag des Kaisers mit seiner zweiten Frau Fausta, der Tochter des *senior Augustus* Maximian, zur Aufführung (*Pan. Lat.* 7[6], vermutlich September 307). Chronologisch folgten *Pan. Lat.* 6[7] und 5[8]. Beide fallen ins Festjahr von Konstantins fünfjährigem Regierungsjubiläum (*quinquennalia*). Die erste Rede wurde vermutlich am 1. August 310 zur Eröffnung des Jubiläumsjahres in Trier gehalten, die zweite an dessen Ende (25. Juli 311, ebenfalls in Trier). Der *panegyricus* des Jahres 313 gibt sich als triumphales Enkomion und behandelt sowohl Konstantins ersten Bürgerkriegssieg gegen Maxentius als auch seine Triumphe über die Franken (*Pan. Lat.* 12[9]). Die Lobrede anlässlich der *quinquennalia* der Konstantinssöhne (*Pan. Lat.* 12[9]), die der Redner Nazarius an diversen Stellen zum Preis des 15-jährigen Regierungsjubiläums (*quindecennalia*) Konstantins nutzt, beschließt die Reihe.

Steht hinter Panegyrik zunächst ein rhetorisches Konzept mit einem real-performativen Redner, so lässt sich der Begriff aufgrund topisch vergleichbarer Motive, dem Lob einer an der Macht beteiligten Person und einer performativen Sprechhal-

⁶ PICHON 2012 diskutiert die Entstehungsgeschichte des Corpus im Detail.

⁷ Vgl. zur Übersicht Appendix 1: Die Sammlung der *Panegyrici Latini*. Dieser Arbeit liegt die Textausgabe von LASSANDRO 1992 zugrunde, aus der Nummerierung und Titel der Reden stammen. Die Zahl außerhalb der eckigen Klammer gibt die fortlaufende Zählung innerhalb der Sammlung an. Die eingeklammerte Ziffer ordnet die *panegyrici* chronologisch. Der einschlägige Kommentar mit Datierung, kontextueller Einordnung und englischer Übersetzung ist NIXON/RODGERS 1994. Vgl. für eine deutsche Übersetzung die zweibändige Ausgabe MÜLLER-RETTIG 2014 und MÜLLER-RETTIG 2008.

⁸ Vgl. zu den *Pan. Lat.* aus der Zeit der Tetrarchie und Konstantins NIXON 2012. Vgl. zu den *panegyrici* auf tetrarchische Regenten im Besonderen REES 2002.

tung der textimmanenten Sprecherinstanz auf andere Textsorten ausweiten. Das mit einigen *Panegyrici Latini* zeitgleich entstandene und zugleich eindrucksvollste Beispiel einer Weiterentwicklung panegyrischer Technik liefern die Gedichte (*carmina*) des Konstantinischen Dichters Publilius Optatianus Porfyrius, die im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen.⁹

Manfred FUHRMANN stellt Optatian neben Nemesian aus Karthago und den ersten Reden der *Panegyrici Latini* an den Beginn spätantiker Literatur.¹⁰ Nicht nur wegen seiner zeitlichen Nähe zu den Ereignissen, die zu einem politischen Umbruch an der Wende zum 4. Jh. führten, sondern auch durch die literarischen Diskurse, die er verhandelt, gebührt ihm diese Vorreiterrolle. Was FUHRMANN als ‚Regeneration‘ und ‚Restauration‘ bezeichnet, manifestiert sich im Werk Optatians darin, dass er auf Modelle der klassischen römischen Literatur zurückgreift und diese im Sinn einer spätantiken Inszenierung von Traditionsbeherrschung in neue Formen wendet. Nach einem halben Jahrhundert ohne nachweisbare Produktion von Literatur lässt sich unter den Tetrarchen und Konstantin wieder literarisches Schaffen beobachten.¹¹ Neben panegyrischen Texten entstehen erste patristische Schriften, z. B. von Eusebius von Caesarea oder Laktanz, sowie Gebrauchs- und Unterhaltungsliteratur, worin sich Sammlungen kaiserlicher Gesetze oder Übersetzungen des griechischen Alexanderromans einordnen lassen. Schließlich erlebt die christliche Poesie unter Konstantin ihren literarischen Durchbruch.¹² Nach erheblichen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Transformationsprozessen begegnet bei Optatian eine Neupositionierung des Dichters nicht nur gegenüber dem Kaiser, dem primären

9 Giovanni POLARA leistete grundlegende Erschließungsarbeit an den *carm.* Optatians. Nach einer Auseinandersetzung mit dem handschriftlichen Befund (POLARA 1971) brachte er zwei Jahre später eine zweibändige kritische Edition mit lateinischem Kommentar heraus (POLARA I./II. 1973), die er gemeinsam mit einer italienischen Übersetzung (in einer ersten Fassung als POLARA 1976 publiziert) im Jahr 2004 erneut veröffentlichte, vgl. POLARA 2004a. Die Ausgabe POLARA I./II. 1973 bildet die Textgrundlage der vorliegenden Arbeit. Der Edition POLARAS gingen KLUGE 1926, MUELLER 1877 und die *editio princeps* von WELSER 1595 voraus. Optatians Werk liegt bisher in keiner systematischen deutschen Übersetzung vor. Neben den italienischen Übertragungen POLARA 1976 und POLARA 2004 bietet das unveröffentlichte Dissertationsmanuskript von BRUHAT 1999 einen Anhang französischer Übersetzungen, vgl. BRUHAT 1999, 462–493. Eine Auswahl deutschsprachiger Translationen findet sich bei ERNST 2012, 22–57 (*Epist. Const.*, *Epist. Porf.*, *carm.* 1, 6, 10, 15, 21 und 25). Die entsprechenden Kapitel dieser Arbeit greifen auf ERNSTS Übersetzungen des Briefwechsels (*Epist. Const.*, *Epist. Porf.*) und des Programmgedichts *carm.* 1 zurück. Alle anderen Übersetzungen stammen von der Verfasserin. Die *carm.* Optatians werden in den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Handschriften von Scholien begleitet, vgl. grundlegend zu den *scholia* PIPITONE 2012a; POLARA 2004b.

10 FUHRMANN 1995, 47.

11 Vgl. zur Konstantinischen Literatur GREEN 2010; HOSE 2007; EIGLER 2006.

12 Zu nennen sind hier v. a. die *Laudes Domini*, ein hexametrischer Hymnus auf Christus, der vermutlich zwischen 317 und 323 entstanden ist und das Lob des christlichen Gottes mit dem Konstantin verbindet, vgl. zu den *Laudes Domini* SCHIERL 2009.

Adressaten seiner *carmina*, sondern auch gegenüber der römisch-literarischen Tradition panegyrischen Sprechens und Schreibens.

Optatian ist der Erfinder des panegyrischen Gittergedichts (*carmen cancellatum* oder *quadratum*; *carm.* 2–3, 5–14, 16, 18–19, 21, 23).¹³ Die meisten *carmina* adressieren Kaiser Konstantin als Leser.¹⁴ Als eine Art des Figurengedichts (*carmen figuratum*) bestehen seine *cancellata* aus mindestens drei unterschiedlichen Text- und Bildebenen, die auf einem Grundraster von meist 35 auf 35 Buchstaben einen strukturell mehrdimensionalen Raum erzeugen.¹⁵ In einen enkomastischen Grund- bzw. Basistext aus lateinischen Hexametern (Ebene 1) sind durch Färbung oder Markierung Intextverse (*versus intexti*) eingelassen (Ebene 2), die in ihrer Anordnung ein geometrisches, litterales oder figurales Muster ergeben (Ebene 3). Neben den drei Gedichtstufen, die ein Leser durch ihre metrische, semantische oder syntaktische Machart voneinander trennen kann, bergen einige *cancellata* weitere, nicht sichtbare Bedeutungsdimensionen (Ebene 4). In diese vierte Kategorie fallen allerhand text- und lesepermutative Verfahren, die es einem Rezipienten erlauben, Wort- und Satzelemente zu verschieben und dadurch bei jeder Lektüre neue Gedichtvarianten zu erzeugen.

Neben textuellen Clustern, die in so ausgefeilter und kanonisch gewordener Form keine direkten antiken Vorgänger kennt, verfasste Optatian Umrissgedichte in hellenistischer Tradition (*carm.* 20, 26–27).¹⁶ Während die Zeilenlänge in seinen Gittergedichten durch das feststehende Raster bestimmt wird, zeichnen die Umrissgedichte die Kontur eines Gegenstandes durch unterschiedliche Verslängen. Im Unterschied zu seinen griechischen Vorbildern, bei denen das Bild durch variantenreichen Einsatz verschiedener Versmaße zustandekommt, nutzt Optatian für seine Umrissgedichte nur ein einziges Metrum (Isometrie), was die sprachlichen und technischen Anforderungen an den Dichter zusätzlich steigert.

Die dritte Textsorte im Werk Optatians sind sprach- und wortspielerische Gedichte (*technopaignia*;¹⁷ *carm.* 15, 25, 28), die sich durch komplexe (meta-)metrische Kunstgriffe wie Palindrom-, Keulen- oder Proteusverse auszeichnen.¹⁸ Viele dieser *carmina* greifen auf Kompositionstechniken der *cancellata* zurück wie die gitterför-

¹³ Die vorgenommene Unterteilung des Œuvre Optatians in Gittergedichte, Umrissgedichte und Versspielereien stammt aus ERNST 1991, 95–142.

¹⁴ Vgl. zu einer Übersicht, welche *carm.* welchen Leser ansprechen, Anm. 1 in Kapitel 2.

¹⁵ Vgl. zu Optatian in der Tradition lateinischer Figurengedichte HIGGINS 1987. Vgl. allgemein zu Figurengedichten in der europäischen Literaturgeschichte MALTROVSKY 2004 (mit Optatian auf 66); ERNST 2002b (mit Optatian auf 8–10).

¹⁶ Vgl. zur Interaktion der *carm.* Optatians mit hellenistischen Figurengedichten KWAPISZ 2017; BRUHAT 1999, 45–75; GUALDONI/SIMONINI 1978. Vgl. zu den hellenistischen Figurengedichten im Besonderen KWAPISZ 2013; LUZ 2010, 327–354; LUZ 2008.

¹⁷ Begriff nach Auson. *techn. praef.* 1.7: *libello Technopaegnii nomen dedi, ne aut ludum laboranti aut artem crederes defuisse ludenti* (PRETE 1978).

¹⁸ Vgl. zu Versspielereien in der griechischen Literatur LUZ 2010.

mige Anordnung von Buchstaben oder die Konstruktion von *versus intexti*. Gleichzeitig nimmt Optatian in vielen Gittergedichten Elemente von (meta-)metrischer Varianz auf, indem er z. B. den Basis- und Intext eines *cancellatum* in unterschiedliche Versmaße fasst.

Doch Optatian sticht nicht nur dadurch aus dem zeitgenössischen panegyrischen Betrieb heraus, dass er das Lob des Kaisers in eine neue Textform brachte, die bis ins Frühmittelalter und der karolingischen Zeit zu Alkuin und Hrabanus Maurus rege Rezeption und Nachahmung erfuhr.¹⁹ Das Innovationspotential seiner *carmina* tritt vor allem dann zu Tage, wenn man den Aufführungskontext panegyrischer Texte von einem performativen Sprechakt, wie er uns beim Vortrag eines *panegyricus* am Hof begegnet, löst und in einen performativen Leseakt überführt. Erst durch seine Lektüre erzeugt Konstantin als angesprochener *laudandus* und adressierter Leser das performative Moment, das in Prosapanegyriken durch das vorgetragene Lob zustande kommt. Durch die komplexe und vielschichtige Interaktion der Bild- und Textebenen auf dem Gitterraster fordert der Dichter seinen Leser strukturell heraus, sich intellektuell an der Konstruktion der panegyrischen Botschaft zu beteiligen. Demnach verschieben die *carmina* Optatians die performative Dimension panegyrischer Technik vom *laudator* auf den *laudandus*, der zum Co-Produzenten seines *panegyricus* wird. Indem Optatian den Kaiser intellektuell am Zustandekommen von Text und Aufführungskontext beteiligt, transformieren seine *carmina* die mediale Gebundenheit panegyrischer Technik und heben sich dadurch von den Reden der *Panegyrici Latini* ab.

Die Konstantinische Zeit steht am Beginn einer spätantiken literarischen Ästhetik, die die Vielseitigkeit und Möglichkeiten individueller Lektüre gezielt in den Fokus ihrer Wirkung nimmt. Stilles, persönliches Lesen, wie wir es heute als gängige Kulturtechnik kennen, bestimmte zunehmend die Form der Rezeption literarischer Texte, was eng mit einem Aufblühen und allmählichen Durchbruch des Codex als gängiger Buchform sowie einem anhaltend hohen Bildungsbedürfnis aristokratischer Kreise zusammenhing.²⁰ Bezogen auf die konkreten Rezeptionsbedingungen der *carmina* Optatians spricht Martin HOSE von einer „exegetischen Operation“²¹, die der Leser durch De- und Rekontextualisierung von Buchstaben ausführen müsse, um immer wieder neue Sinneinheiten aus dem Text zu gewinnen. Der Begriff des Exegetischen ist an dieser Stelle missverständlich, da er sich sinnvollerweise nur auf solche Texte anwenden lässt, die dem Leser die Rolle des Interpreten in erster Instanz zuschreiben. Ein Leser Optatians ist in erster Linie nicht der Interpret des Textes, sondern dessen Konstrukteur. Er jongliert mit Buchstaben, verwickelt

¹⁹ Vgl. zur Rezeptionsgeschichte Optatians SQUIRE 2017a, 78–84; ERNST 1991, 209–221. Vgl. zur Optatianrezeption bei Venantius Fortunatus ERNST 2012, 87–107; EHLEN 2011, 407–448, bei Hrabanus Maurus BRIGHT 2016; ERNST 2012, 117–233 und bei Sedulius Scottus DÜCHTING 1968.

²⁰ Vgl. zu Lese- und Buchgestaltungspraktiken im 4. Jh. Kapitel 2.2.1.

²¹ HOSE 2007, 551.

sich in Grund- und Intext und versucht, das markierte Muster mit den textuellen Ebenen in Verbindung zu setzen. Die Erzeugung des Textes aus einzelnen Buchstaben unter der Erschwerung einer mehrdimensionalen Konstruktion geht der Herstellung von sinnhaften Bezügen voraus, auch wenn nicht ausgeschlossen ist, dass beide als interagierende Prozesse gedacht werden.²² Somit operiert ein Leser Optatians zuerst auf dem primären Zeichensystem, bevor er zu übergeordneten sekundären Semantisierungsprozessen wechseln kann.

1.2 Zielsetzung, methodisches Vorgehen und Forschungsstand

Ziel dieser Arbeit ist es, Optatians *carmina* als medialen Transformationspunkt spätantiker panegyrischer Technik aufzufassen. Optatians Gedichte vollziehen eine Neupositionierung des panegyrischen Sprechers zum Kaiser und umgekehrt. Seine *carmina* beteiligen Konstantin intellektuell an der Komposition seines *panegyricus*, indem sie den Kaiser als adressierten Leser aktiv in ihre Text- und Sinnkonstruktion einbinden. In dieser Hinsicht konstruieren die Gitter-, Umriss- und Versspielgedichte Optatians einen vielschichtigen performativen Leseakt, der Konstantin zum Co-Produzenten des Textes macht.²³

Optatians *carmina* sind hochkomplex. Sie erfordern einen intensiven und intimen Umgang des Lesers mit dem Text. Um ihren artifiziellen Charakter erfassen zu können, verknüpft ein Rezipient Wahrnehmungseindrücke aus unterschiedlichen Sinnesbereichen.²⁴ Das Grundraster eines *cancellatum* besteht aus einem metrisch gebundenen Gedicht. Die markierten *versus intexti* klingen ebenfalls rhythmisch, wenn man sie laut liest. Neben die auditive Bedeutungsdimension tritt eine visuelle. Das figurale, textuelle oder geometrische Muster an der Oberfläche leuchtet dem Leser auffällig gefärbt entgegen. Akustik und Optik verbinden sich auf dem Pergament der Codexseite, dem Medium, das Optatian im Programmgedicht *carmen* 1 für seine poetischen Kreationen definiert.²⁵ Die verschiedenartigen medialen Ebenen überlagern sich in der Wahrnehmung des Rezipienten, der die sinnlichen Eindrücke zueinander in Beziehung setzt und das Gitterraster nach und nach dekodiert.

²² PELTTARI 2014, 73–84 bringt die Texte Optatians mit Umberto Ecos Konzept des „open text“ in Verbindung. Demnach würden seine *carm.* Lesepotenziale auf unterschiedlichen semantischen Ebenen bieten, die der Leser nach eigener Art lesen und in ein Narrativ bringen könne (84).

²³ ERNST 1985, 87 weist dem Leser figuraler Barocklyrik ebenfalls eine solche Rolle zu, wenn er schreibt, dass „[sc. der Leser] zum verlängerten Arm, zum Partner, ja zum Exekutor des Dichters bei der Textkonstitution [sc. wird].“ ERNST bezeichnet den Leser als „Koproduzenten des Autors“ (91). Vgl. zum Leser als Co-Produzenten des Textes bei Optatian Kapitel 2.1.3.

²⁴ Vgl. zur synästhetischen Poetologie Optatians Kapitel 2.2.

²⁵ Vgl. zu *carm.* 1 Kapitel 2.2.1. Vgl. zur performativen und poetologischen Funktion der *paginae* Optatians Kapitel 2.1.5.

Um dem komplexen synästhetischen Leseprozess der *carmina* Optatians gerecht zu werden, zielt diese Arbeit auf eine Verbindung von moderner Literaturtheorie mit Erkenntnissen einer als interdisziplinär verstandenen Altertumswissenschaft. Im Fokus steht die Analyse von intellektuellen Zugriffen, ästhetischen Wahrnehmungsgewohnheiten und panegyrischen Deutungsmustern spätantiker Kunst und Literatur, die je nach Adressat, Situation und Sprecherinstanz unterschiedlich ausgebildet sind.

Es ist ein methodischer Leitsatz der Arbeit, moderne Literaturtheorie mit traditionellen Deutungsmodellen der Klassischen Philologie zusammenzuführen. Im Vordergrund dieses Translationsprozesses steht die Annahme, dass sich literarische Texte nicht nur in ihrem soziokulturellen Kontext manifestieren, sondern ihnen literaturästhetische Konzepte zugrunde liegen, die für den Prozess ihrer kulturellen Kontextualisierung relevant sind. Das literatur- und kulturwissenschaftliche Grundkonzept, das den synästhetischen Leseakt der *carmina* Optatians prägt, bewegt sich im Bereich des Performativen (Performanz, Performativität, *performance*). Ein solcher Ansatz erfordert es, Optatians Gedichten zuerst auf der Ebene des Textes zu begegnen. Erst in einem zweiten Schritt folgt die Verknüpfung des textlichen Teils mit seiner bildlichen Dimension.

Neben den Zusammenschluss von Methoden der Klassischen Philologie mit denen der modernen Literatur- und Kulturtheorie tritt in dieser Arbeit eine als interdisziplinär verstandene Altertumswissenschaft. Ziel ist es, die poetischen Innovationen Optatians zu unterschiedlichen Deutungsmustern spätantiker Architektur, Kunst und Literatur in Beziehung zu setzen. Für die Einordnung sind besonders die Thematisierung Konstantinischer Herrschaftspraktiken, Modelle der Selbst- und Repräsentation des Kaisers sowie Stilgewohnheiten in Architektur, Kunst und Literatur relevant. Zur Herstellung seiner kaiserlichen Aura bediente sich Konstantin einer Vielzahl an Symbolen, die durch ihre vielschichtige Gestaltung und neuartige Kombination zahlreiche Interpretationsmöglichkeiten für verschiedene Rezipientenkreise boten. Ein einschlägiges Beispiel liefert die Kompositkunst, die unter Konstantin eine Blütezeit erlebte und in erster Linie durch ein panegyrisches Monument, den Konstantinsbogen, bekannt ist. Zum Bau dieses Ehrenbogens ließ der römische Senat zahlreiche *spolia*, Teile aus früheren kaiserlichen Bauwerken, in einen neuen architektonischen Komplex einfügen. In dieser Art von Architektur verbinden sich traditionelle und innovative Elemente, was auf der Ebene des Betrachters einen Pluralismus an Interpretationsperspektiven erzeugt. Um die *carmina* Optatians und den in ihnen vollzogenen medialen Wandel zu verstehen, ist es unerlässlich, ihre komplexen poetischen Verfahren im Zusammenhang kultureller Neuorientierungen zu verorten und sie dahingehend einer ästhetischen Deutung zu unterziehen.

Das Œuvre Optatians war bereits Gegenstand althistorischer Forschungsvorhaben, die in den Gedichten Formen der Herrschaftsrepräsentation Konstantins²⁶ und Le-

26 WIENAND 2012a; WIENAND 2012b; WIENAND 2012c.

bensdaten des Autors²⁷ rekonstruierten. Eine philologisch-literaturwissenschaftliche Analyse kann hingegen als Desiderat der deutschsprachigen Forschung bezeichnet werden.²⁸ Neben Überlegungen zu Formen von Verskunst und -spiel in einzelnen *carmina*²⁹ sowie zu Genese, Zusammensetzung und Präsentation des Gesamtwerks,³⁰ legte Meike RÜHL erstmals einen interpretatorischen Vorschlag für einzelne Gedichte unter Aspekten von Intermedialität, Performativität und Okkasionalität vor.³¹

Während der Arbeit an der vorliegenden Dissertation regte sich das Forschungsinteresse an Optatian in zunehmendem Maße. Michael SQUIRE machte sich vor allem darin verdient, semantische Deutungspotentiale der *carmina* zwischen textlicher und bildlicher Bedeutungsebene auszuloten.³² Gemeinsam mit Johannes WIENAND publizierte er 2017 den ersten Sammelband zu Optatian, der interdisziplinäre kulturwissenschaftliche Perspektiven zusammenführt.³³

In Form der vorliegenden Arbeit erfahren die Gedichte Optatians erstmalig eine eigenständige Besprechung innerhalb der deutschsprachigen Forschung. Eine Gesamtanalyse aller *carmina* mit einem literatur- und kulturwissenschaftlichen Instrumentarium sowie die Einbettung der Analyseergebnisse in den Transformationsprozess spätantiker panegyrischer Literatur steht bisher aus.³⁴ Diese Arbeit leistet einen elementaren Beitrag zur systematischen Untersuchung der performativen Dimension der *carmina* Optatians. Seine Texte sind als aktivierende Form von Panegyrik aufzufassen, die auf der Seite des Rezipienten kreatives Potential freisetzt.

27 WIENAND 2017; BARNES 1975; GROAG 1946; GROAG 1927; SEECK 1908.

28 Die einzige eigenständige, deutschsprachige Arbeit zu Optatian ist CHMIEL 1930, der die *carmin.* sprachlich-lexikografisch untersucht. In monografischer Form liegen darüber hinaus zwei unveröffentlichte Dissertationen auf Französisch und Italienisch vor. Die französische Arbeit BRUHAT 1999, die nur als Microfiche einsehbar ist, liefert die bisher umfassendste Gesamtbetrachtung der Gedichte in ihrem historischen, kulturellen und literarischen Umfeld. Die Arbeit BRUHATS ist v. a. über zwei nachfolgende Artikel (BRUHAT 2008 und 2009) ins Bewusstsein der Forschung gerückt. Die italienischsprachige Arbeit CACCIAFOCO 2011, dessen Manuskript der Autor über einen Server der Universität Pisa zur Verfügung stellte, versammelt verschiedene Perspektiven zur Interpretation und Rezeption Optatians wie intertextuelle Analysen zu ausgewählten Autoren oder die Rezeption Optatians innerhalb der Geschichte des Figurengedichts. Im Rahmen der Recherchearbeiten bin ich recht zufällig auf die Dissertation CACCIAFOCOS gestoßen, die in der Optatianforschung bislang keine Rolle spielte, vgl. zu ersten Auseinandersetzungen mit CACCIAFOCO SQUIRE 2017a, WIENAND 2017. Aufgrund der Diversität ihrer inhaltlichen und methodischen Zugriffe bietet sie für die in dieser Arbeit vorgebrachten Überlegungen wenig Anknüpfungspunkte.

29 OKÁCOVÁ 2007; OKÁCOVÁ 2006; LEVITAN 1985; FLORES/POLARA 1969.

30 EDWARDS 2005; ERNST 1991; KLUGE 1924.

31 RÜHL 2006a.

32 SQUIRE 2017a; SQUIRE 2017b, SQUIRE 2016, SQUIRE 2015.

33 SQUIRE/WIENAND 2017.

34 Einen ersten Ansatz in diese Richtung bietet der Aufsatz von SCHIERL/SCHEIDEGGER LÄMMLER 2017, der Optatians panegyrische Stoßrichtung exemplarisch an *carmin.* 3 zeigt.

Soweit nicht anders gekennzeichnet, handelt es sich um eigene Übersetzungen. Die übersetzten Textpassagen aus den *carmina* Optatians sind als Verständnishilfe zu betrachten und erheben keinen eigenständigen literarischen Anspruch. Die technisch starre Form der Texte Optatians macht die Übersetzungsarbeit zu einer komplexen Aufgabe. Viele Textpassagen bieten multiple Bezugsmöglichkeiten, deren Pluralität im Deutschen nicht abgebildet werden kann und deshalb als spezifische Entscheidungen der Übersetzerin zu verstehen sind.

1.3 *Panegyricus* und *performance*: Das kulturelle Umfeld spätantiker Panegyrik

Glaubt man dem Kirchenlehrer Augustinus, so ist ein *panegyricus* eine Rede voller Lügen:

Wie war ich elend, und wie hast du [sc. der christliche Gott] mich mein Elend fühlen lassen damals an jenem Tage, da ich mich zu einer Lobrede auf den Kaiser [sc. Valentinian II.] vorbereitete, in der ich viel Unwahres vorbringen mußte, auf daß mir für meine Lügen Gunst erwiesen werde von denen, die darum wußten. Keuchend unter der Last dieser Sorgen, glühend im Fieber verzehrender Gedanken, [...].³⁵

Als Rhetoriklehrer in Mailand war Augustinus ab 385 mit allerhand repräsentativen Aufgaben betraut, unter anderem dem Vorbringen von Lobreden auf Konsuln und Kaiser Valentinian II. Die pathetische Darstellung seiner Leidenserfahrung hinterlässt beim modernen Leser keinen positiven Eindruck der rhetorischen Praxis des ausgehenden 4. Jhs. Neben der Tatsache, dass für Augustinus die Beschreibung wahrheitsgetreuer Sachverhalte scheinbar nicht das vorderste inhaltliche Kriterium darstellte, sah er auch die Zielrichtung seiner Rhetorik verfehlt. Mit keinem Wort lässt der Kirchenlehrer durchblicken, dass der Kaiser der zentrale Fokalisationspunkt einer Lobrede ist. Vielmehr zählt für Augustinus sein persönlicher Gewissenskonflikt. Als *rhetor* sah er sich in ein hierarchisch organisiertes System eingebunden, in dem es um die Verteilung von Gunsterweisen gehe (*faveretur*, Aug. *conf.* 6.6.9.). Aus der Perspektive Augustins wurden in Auftrag gegebene Reden dann prestigeträchtig entlohnt, wenn sie die Informationen enthielten, die der Kaiser und seine verantwortlichen Beamten hören wollten. Für Augustinus, der während seiner Mailänder Zeit beschloss, sein Leben in den Dienst der christlichen Religion zu stellen, wurde seine Tätigkeit als Rhetoriklehrer zunehmend zum moralischen Problem. Aus seinem seelischen Dilemma folgte er deshalb im Verlauf des entsprechenden

³⁵ Aug. *conf.* 6.6.9: *quam ergo miser eram et quomodo egisti, ut sentirem miseriam meam die illo, quo, cum pararem recitare imperatori laudes, quibus plura mentirer, et mentienti faveretur ab scientibus easque curas anhelaret cor meum et cogitationum tabificarum febribus aestuaret [...]* (SKUTELLA 1969, Übers. HOFMANN 1914).

Kapitels seiner „Bekennnisse“, dass ein armer Bettler, der nichts besitze, letztendlich fröhlicher lebe als ein Ehrgeiziger, der tun müsse, was ihm aufgetragen werde.³⁶

Der Kommentar Augustins bietet der modernen Forschung ein einzigartiges Selbstzeugnis eines spätantiken Redners, der sich dem Herrscherlob von Dienstwegen verpflichtete.³⁷ Obwohl der Gelehrte seine Aussagen aus der Perspektive eines Menschen traf, der sich mehr und mehr einer geistlichen Lebensweise verschrieb, vermittelt sein Standpunkt den Eindruck eines kompetitiven panegyrischen Umfelds an den spätantiken Kaiserhöfen.

Bereits in Prinzipat und Kaiserzeit boten Amtsantritte und Herrscherfeste Anlässe für eine Ehrenrede auf den Regenten.³⁸ Das prominenteste lateinische Beispiel ist die *gratiarum actio* des jüngeren Plinius, die er im Jahr 100 zur Aufnahme seines Konsulats vor Kaiser Trajan und dem Senat hielt.³⁹ Die Plinianische Dankesrede erfuhr in der spätantiken Rhetorik besondere Wertschätzung und erhielt in dieser Zeit ihre Bezeichnung als *panegyricus*. Aufgrund ihrer brillanten Redestrategie und topischen Mustergültigkeit nahm Pacatus sie als rhetorisches *exemplum* in die Sammlung der *Panegyrici Latini* auf und stellte sie an erste Stelle. In einer Zeit, in der Kurie und Forum als politische Aushandlungsorte galten, an denen Senatoren und Würdenträger ihre Belange vor den Kaiser brachten, steht die Rede des Plinius jedoch in einem anderen kulturellen Umfeld als eine spätantike Lobrede, die in den meisten Fällen auf Bestellung geschrieben wurde. Ein Grund für die literarische Entwicklung, innerhalb der das *genus demonstrativum* gegenüber den anderen Redegattungen an Bedeutung gewann,⁴⁰ lag im sakralen und zentralistischen Herrschaftsverständnis spätantiker Kaiser.⁴¹

In der Tetrarchie legitimierten die Mitglieder des Herrscherkollegiums ihre Macht über die Abstammung von einem Gott bzw. Halbgott. Diokletian und Maximian

36 Aug. conf. 6.6.9: *quod enim iam ille pauculis et emendiacis nummulis adeptus erat, ad hoc ego tam aerumnosis anfractibus et circuitibus ambiebam, ad laetitiam scilicet temporalis felicitatis. non enim verum gaudium habebat: sed et ego illis ambitionibus multo falsius quaerebam* (SKUTELLA 1969).

37 Vgl. zur Bedeutung der Augustinusstelle für das Verständnis spätantiker Panegyrik MACCOR-MACK 1981, 1–2.

38 Vgl. zur epideiktischen Praxis im Prinzipat, die in der Folge zu einer rhetoriktheoretischen Aufwertung des *genus demonstrativum* führte, RONNING 2007, 30–32.

39 Vgl. zur Dankesrede des Plinius RONNING 2007, 24–136.

40 RONNING 2007, 25–30 führt aus, dass die epideiktische Rede in der Republik gegenüber dem *genus iudicale* und *genus deliberativum* einen schweren Stand gehabt habe. Die *Rhetorica ad Herennium*, ein umfassendes anonymes Rhetorikhandbuch in lateinischer Sprache, sowie theoretische Überlegungen Ciceros belegten, dass man die Epideiktik v. a. deswegen ablehnte, weil sie anders als Gerichts- und Beratungsreden keinen wahren Sitz im kritisch-politischen Diskurs gehabt hätte. Eine Ausnahme bilde die *laudatio funebris* (Leichenrede), die je nach Kontext und Verstorbenem hochgradig politisch aufgeladen sein konnte.

41 Vgl. zum Selbstverständnis spätantiker Kaiser KOLB 2001; DEMANDT 1997, 10–11; MARTIN 1984; STRAUB 1964.

an proklamierten ihren Ursprung von Jupiter bzw. Hercules und nahmen die Epitheta *Iovius* (Diokletian) und *Herculius* (Maximian) an. Mit der Sakralisierung kaiserlicher Herrschaft veränderten sich auch der Kaiserkult und das höfische Zeremoniell, das eine Intensivierung bestimmter Umgangsformen erfuhr.⁴² Der Kaiser galt als *deus praesens*, anwesender Stellvertreter des jeweiligen Schutzgottes auf Erden, dem aufgrund seiner Heiligkeit besonderes Verhalten der Untertanen gebührte.⁴³ Unter anderem war es üblich, dem aufwendig thronenden und durch Vorhänge abgeschirmten *princeps* die Füße zu küssen und alles, was er gab oder was man ihm reichte, mit verhüllten Händen zu berühren.

An der sakralen Aura des Augustus nahm auch die allmähliche Christianisierung keinen Abbruch.⁴⁴ Im Gegenteil legitimierten die spätantiken Herrscher seit Konstantin ihre Machtposition in zunehmendem Maße über einen Bezug zum Christengott, der sie als Auserwählte eingesetzt habe. Wegweisend für diese Entwicklung waren die Schriften des Kirchenvaters Eusebius von Caesarea, der für den Verbund von Kaiser und christlichem Gott ein Machtgefüge vorsah, in dem die irdische Herrschaft der himmlischen entspräche.⁴⁵

Neben Ehrehrbietungsgesten vor dem Kaiser, die im Vergleich zu Prinzipat und Kaiserzeit an Intensität und Qualität gewonnen hatten, institutionalisierten sich in der Spätantike bestimmte zeremonielle Handlungsabläufe.⁴⁶ Im Rahmen kaiserlicher Audienzen, Empfänge und Feste gab es einen reglementierten Bestand an geladenen Gästen, der geordnet nach sozio-kulturellem Status und politischem Rang vor den Kaiser treten durfte. Das höfische Gefolge (*comitatus*) unterlag einer starren Hierarchie, die sich aus Diokletians Verwaltungsreformen ergeben hatte und unter Konstantin weitere Differenzierungen erfuhr.⁴⁷ Konstantin verlieh engen Gefolgsleuten den Titel eines *comes*, den er je nach Aufgabe in drei Rängen vergab (*comes ordinis primi, secundi* und *tertii*). Mit derartigen Belohnungsmaßnahmen band der

⁴² Vgl. zum kaiserlichen Zeremoniell in Konstantinischer Zeit KOLB 2007. Vgl. zum kaiserlichen Zeremoniell im Spiegel spätantiker Kunst WARLAND 2001.

⁴³ Vgl. zur Heiligkeit römischer Kaiser HILTBRUNNER 1968. Er unterscheidet terminologisch zwischen *sacrat* und *sacer* (6–7). *Sacrat* im Superlativ habe Domitian als Ansprache an den Kaiser eingeführt, was die Tetrarchen und Konstantin nach einem Aussetzen im 3. Jh. wieder aufgenommen hätten. *Sacer* hingegen sei ein Ausdruck, der sich nicht direkt auf den *princeps* beziehe, sondern auf Dinge, die dadurch, dass sie ein Kaiser besitze, heilig seien. Dementsprechend begegne *sacer* nicht als Attribut des Herrschers, sondern nur in Bezug auf seine Eigenschaften oder Besitztümer.

⁴⁴ Vgl. zum Verhältnis von göttlichem Kaiser und christlichem Herrscher in der Spätantike MEIER 2003.

⁴⁵ Wegweisend ist v. a. die Tricennalienrede des Eusebius aus dem Jahr 336, vgl. zur Interpretation der Rede WIENAND 2012a, 421–482.

⁴⁶ Vgl. zum spätantiken Kaiserzeremoniell und *sacrum palatium* MARTIN 1984, 127.

⁴⁷ Eine schematische Übersicht der spätantiken Hof- und Reichsverwaltung, die sich im Lauf der Zeit immer weiter ausdifferenzierte, zeigt MARTIN 1984, 124. Vgl. zu den Verwaltungsreformen Konstantins PIEPENBRINK 2010, 66–73.

Kaiser wichtige Amts- und Mandatsträger an sich, steigerte ihren Ehrgeiz und schuf somit eine Möglichkeit, usurpatorischen Tendenzen vorzubeugen.

Im Bereich der öffentlich abgehaltenen Kaiserfeste verstetigten sich in der Spätantike recht lose und ohne festgelegtes Regelwerk abgehaltene Zeremonien zu festen Herrschaftsritualen.⁴⁸ Man zelebrierte die Ankunft (*adventus*) und Abreise (*provectio*) des Kaisers in einer Stadt genauso aufwendig wie den Tag seines Amtsantritts (*dies imperii*), seiner Hochzeit (*dies nuptialis*), seines Geburtstags (*dies natalis*) oder seines Regierungsjubiläums im Fünfjahrestakt (*quinquennalia*, *decennalia*, *quindecennalia*, *vicennalia* etc.). Die Darbietung einer enkomiastischen Rede gehörte zum Standardprogramm eines spätantiken Herrscherfestes. Außer bei offiziellen Festreden vor der Stadtgemeinde, die z. B. während eines *adventus*-Zeremoniells zur Begrüßung des Herrschers im Stadttinneren gehalten wurden, fand die Aufführung von panegyrischer Literatur meist in einem höfischen Kontext vor einem erlesenen und geladenen Rezipientenkreis statt.

Ein spätantiker Redner, den der Kaiser oder seine Kanzlei für eine dem Anlass entsprechende Lobrede engagierte, befand sich in einem Netz unterschiedlicher Autoritäts- und Loyalitätskonstruktionen.⁴⁹ Auf der einen Seite sprach er als Persönlichkeit von hohem sozialem Rang, der den Mitgliedern des *comitatus* durch sein Sozialprestige in nichts nachstehen musste. Zwar wissen wir über die individuellen Lebensläufe vieler Panegyriker zu wenig, um konkrete Aussagen über ihre Abstammung oder ihr Vermögen zu machen, jedoch zeigt z. B. die Vita des Ausonius von Bordeaux, dass Bildung vielen Männern aus nicht traditionell senatsaristokratischen Familien den sozialen und politischen Aufstieg ermöglichte. Auf der anderen Seite sprach ein *rhetor* als Vertreter einer Rhetorenschule, die für die intellektuelle Ausbildung der Reichselite verantwortlich war. Der Ruf, den ein Redner sich bei Hof machte, fiel demnach auch auf seine Ausbildungsstätte zurück. In der Weise, in der die Schulen untereinander in Konkurrenz standen, um möglichst viele Festredner stellen zu dürfen, taten es auch einzelne Panegyriker. *Panegyrici* zu halten, hieß in der Spätantike ausdrücklich, im Wettkampf um die Aufmerksamkeit, Einladung und Nähe des Kaisers zu bestehen. In sozialer Hinsicht lag dem zeitgenössischen panegyrischen Betrieb ein hohes performatives Potential zugrunde, das den Erfolg des eigenen literarischen Schaffens von der Wertschätzung des Herrschers und höfischen Publikums abhängig machte.

In einem Gefüge aus kaiserlicher Abhängigkeit und individuellem Geltungsbedürfnis entwickelte sich für den antiken Prosapanegyriker ein persönliches Dilemma, das dem des Kirchenlehrers Augustinus vergleichbar war.⁵⁰ Einerseits stand ein

⁴⁸ Vgl. grundlegend MATTHEIS 2014.

⁴⁹ Vgl. zur kommunikativen Funktion spätantiker Epideiktik und der Rolle von *paideia* RONNING 2003, 112–114.

⁵⁰ Bereits zur Zeit des Plinius war der Zwiespalt zwischen Tradition und Innovation im *genus demonstrativum* virulent, vgl. zur Plinianischen Reflektion dieses Umstands in seiner *gratiarum actio* RONNING 2007, 45–50.

rhetor des 4. Jhs. in einer langen literarischen Tradition, deren Wurzeln bis an die Anfänge der Rhetorik im Griechenland des 5. Jhs. v. Chr. zurückreichten.⁵¹ Zahlreiche rhetorische Musterbücher und theoretische Abhandlungen durchdrangen den Rhetorikunterricht der Spätantike. Als kanonisch galt das ‚Handbuch der Epideiktik‘ (Περὶ ἐπιδεικτικῶν) des Menander Rhetor aus dem späten 3. Jh.⁵² In dieser Sammlung befinden sich kommentierte Musterreden für alle nur denkbaren Anlässe, an denen Fest- oder Trauerrhetorik üblich waren.⁵³ Inhaltliche Ausrichtung, Struktur und Topik eines *panegyricus* waren elementare Bestandteile der Ausbildung. Andererseits kann bei aller Reglementierung nicht davon gesprochen werden, dass ein Redner keine Optionen hatte, sein Enkomion kreativ auszugestalten.⁵⁴ Paradoxerweise war gerade der Zwiespalt zwischen in Auftrag gegebener Lobrede, für die es ein abgesprochenes Repertoire an Motiven und Themen gab, und der kompositorischen Eigenleistung des Redners, traditionelle Topoi innovativ zu kombinieren oder neue enkomiastische Sujets zu erfinden (*inventio*), ein zentraler Aspekt des spätantiken panegyrischen Betriebs. Wie Augustinus, der in zugespitzter Weise formuliert, er müsse vor dem Kaiser viel erdichten (*plura mentirer*, Aug. *conf.* 6.6.9), sahen sich auch andere Panegyriker in der Zwickmühle zwischen rhetorischer Sitte und persönlichem Gestaltungswillen. Weit wichtiger als die Kategorien ‚Wahrheit‘ und ‚Lüge‘, mit denen der Kirchenlehrer operiert, war das Begriffspaar ‚Tradition‘ und ‚Innovation‘, das ein erfolgreicher spätantiker Panegyriker kreativ zu vereinen wissen musste.⁵⁵

Neben dem Format einer enkomiastischen Rede (*panegyricus*) nahm das spätantike Lob des Kaisers vielfältige literarische Formen an. Bereits vor der Spätantike sind uns zahlreiche Dichtungstexte erhalten, die den Herrscher oder eine andere Person hohen Ranges, z. B. einen Feldherren oder *patronus*, rühmen.⁵⁶ Diese Arbeit unternimmt nicht den Versuch, einen literaturgeschichtlichen Überblick über antike panegyrische Literatur zu geben.⁵⁷ Im Mittelpunkt der Untersuchung steht eine Auswahl einschlägiger panegyrischer Kategorien, die enkomiastisches Schreiben und Sprechen auszeichnen und hier in ihrem spätantiken Verwendungskontext in den *carmina* Optatians betrachtet werden.

51 Vgl. zu einem Überblick über die rhetorische Tradition des Herrscher- und Personenlobs SCHINDLER 2009, 16–23.

52 Vgl. zur Bedeutung des Menander Rhetor für die spätantike Panegyrik SCHINDLER 2009, 17–18; RONNING 2007, 13.

53 Text, Kommentar und englische Übersetzung bei RUSSELL/WILSON 1981.

54 Vgl. zum Anspruch eines Festredners, trotz zahlreicher Vorgaben seine Eloquenz und Virtuosität im Umgang mit dem panegyrischen Gegenstand unter Beweis zu stellen, RONNING 2007, 14.

55 Vgl. zu Innovation und Tradition als Spannungsfeld spätantiker Panegyrik Kapitel 1.4.

56 Vgl. zur Darstellung des idealen Kaisers in der römischen Vers- und Prosapanegyrik BORN 1934. Panegyrische Dichtung stand in der Antike häufig im Metrum des Hexameters, vgl. zu einer umfassenden Darstellung hexametrischer Verspanegyrik SCHINDLER 2009, 21–44. Martial kleidet sein Lob auf Domitian u. a. in elegische Distichen, vgl. Mart. 7.1–2, 5–6, 8.

57 Vgl. ausführlich SCHINDLER 2009, 15–58.

1.4 Panegyrik als literarische Technik in der Spätantike

Hinter Panegyrik steht kein konstituierender Gattungsbegriff, der sich aus der technischen Machart eines Textes ergibt. Textsorten wie Epigramme oder Epen haben klassischerweise das gattungsbestimmende Merkmal, dass sie im Metrum gebunden sind. Hingegen gibt sich panegyrische Literatur nicht durch kompositorische Eigenschaften zu erkennen. Vielmehr als die Art und Weise, in der ein Autor einen Text verfasst, ist Panegyrik eine implizite Sprechhaltung innerhalb eines Textes. Als literarisches Verfahren ist Panegyrik nicht durch festgelegte metrische oder sprachliche Gesetzmäßigkeiten bestimmt, sondern entspringt der inhaltlichen Ausrichtung an einem *laudandus* oder mehreren *laudandi*. Hinter dem Begriff steht demnach weniger eine Gattungsbezeichnung als eine literarische Technik, die sich durch einen enkomastischen Sprechgestus auszeichnet.

Performativität: Kommunikationssituationen spätantiker Panegyrik

Panegyrischer Literatur und demonstrativer Rhetorik im Besonderen wohnt per se eine performative Dimension inne.⁵⁸ In einem panegyrischen Text positioniert sich ein Sprecher gegenüber einer Person, der er sich zum direkten oder indirekten Lob verschreibt.⁵⁹ Die Würdigung eines *laudandus* entsteht erst durch den Text. Sie ist ein nur teilweise vorgefertigtes Produkt, das sein Entstehen und seine Wirkung im jeweils situativen Kontext hervorbringt:

The notion of ‚performance‘ draws attention to the fact that works of literature are conceived in view of the effect they generate in the audience and that that effect is achieved in the act. As a consequence, it draws attention to the ‚interactive‘ nature of literature: being ‚cultured‘ did not only mean being capable of listening to a speech and understanding its allusions, but also responding creatively to it.⁶⁰

Neben die textimmanente und soziale Hierarchie zwischen Adressant und Adressat tritt häufig eine örtliche Distanz. Nicht immer sind *laudator* und *laudandus* beim jeweiligen Aufführungskontext anwesend, sei er in Form eines Vortrags, einer Rezitation oder einer individuellen Lesesituation. Panegyrische Literatur erzeugt somit ein Kommunikationsgefälle, in dem zuerst zwischen Sender und Empfänger einseitig Botschaften fließen.⁶¹ Erst in einem zweiten Schritt beeinflusst der Adressat

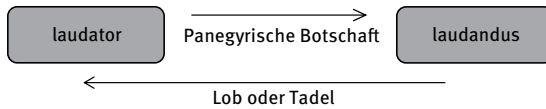
⁵⁸ Vgl. zum performativen Charakter epideiktischer Rhetorik RONNING 2007, 14–16.

⁵⁹ Vgl. zum Spannungsfeld zwischen *laudator* und *laudandus* in panegyrischen Texten FORMISANO 2015, 83: „Much more than other literary genres, panegyric presents the tension between the self and the other in an exemplary way, one that arguably does not even need to be detected with the use of particularly sophisticated interpretive tools: it is the essence of this kind of text, and clearly manifests itself at every step.“

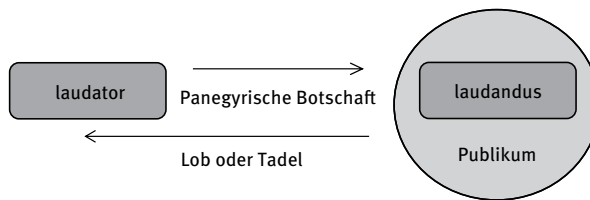
⁶⁰ VAN HOOF/VAN NUFFELEN 2014, 10.

⁶¹ Vgl. zur Rhetorik als allgemeiner gesellschaftlicher Kommunikationsform RONNING 2007, 139–140.

durch Lob oder Tadel die an ihn gerichteten Nachrichten, die dann auf eine zweite panegyrische Kommunikationssituation der Akteure Einfluss nehmen.



Der Grad an Unmittelbarkeit, mit der sich ein panegyrisches Lob als solches zu erkennen gibt, variiert je nach performativem Kontext. Während sich Lobreden meist direkt als Enkomia offenbaren, verkleiden spätantike panegyrische Epen ihren enkomiaistischen Charakter häufig in Allegorien oder situieren ihn in einem Setting, in dem sich Mythologisches und Real-Zeitgeschichtliches vermischen. Ein Grund für diese Entwicklung ist im Faktor des Publikums zu sehen, das bisher aus der panegyrischen Kommunikationssituation ausgeklammert blieb. Ein panegyrischer Text ist zwar an einen bestimmten und durch seine Funktion herausragenden *laudandus* adressiert, spricht jedoch zugleich die anwesende Zuhörerschaft an.



Für panegyrische Literatur der Spätantike sind unterschiedliche Publikumskonstellationen belegt. Der übliche performative Rahmen eines *panegyricus* sah vor, dass ein Redner vor dem Adressaten und einer versammelten Zuhörerschaft sprach. Je nach Anlass bestand das Publikum aus ausschließlich geladenen Gästen, so z. B. bei der Hochzeit und dem Geburtstag des Kaisers, oder aus einem größeren städtischen Rezipientenkreis. Letzteres war beispielsweise bei Willkommensfeierlichkeiten anlässlich einer Kaiserankunft der Fall. Nachdem die Bevölkerung den *imperator* vor den Toren empfangen (*occursus*) und ins Stadttinnere begleitet hatte (*introitus*), folgten öffentliche Begrüßungsreden.⁶² Häufig nutzte die aristokratische Oberschicht die rhetorischen Grußworte, um ihre Hoffnung auf finanzielle und ideelle Zuwendung des Kaisers zu formulieren.

Für den mündlichen Vortrag von Verspanegyrik nimmt die Forschung hingegen ein exklusiveres Publikum an.⁶³ Neben dem *laudandus*, z. B. einem Kaiser, Konsul oder Heermeister, sowie Mitgliedern seiner Familie waren im Fall von Herrscherpanegyrik auch Einzelpersonen aus dem Hof- und Beamtenstab anwesend. Wäh-

⁶² Vgl. zum spätantiken *adventus* Kapitel 3.1.1.

⁶³ Vgl. zu Aufführungskontext und Publikum spätantiker Verspanegyrik SCHINDLER 2009, 48–58.

rend ein *panegyricus* je nach Redesituation darauf ausgelegt ist, von einem breiten öffentlichen Rezipientenkreis gehört zu werden, bedient spätantike Hexameterpanegyrik die Wünsche einer gebildeten Kennerschaft. Enkomiasische Epen sind seit ihren Anfängen bei Claudian sprachlich hochkomplex. Ihre raffinierten intertextuellen Referenzen wird ein spätantiker Zuhörer nur verstanden haben, wenn er über einen hohen und damit elitären Bildungshintergrund verfügte. Das heißt jedoch nicht, dass alle, die bei der Rezitation eines panegyrischen Epos anwesend waren, die Allusionen verstanden hätten.⁶⁴ In einigen Fällen zählte der Kaiser selbst zu denjenigen, denen aufgrund sprachlicher Hindernisse oder fehlender rhetorischer Bildung kluge Anspielungen des Panegyrikers entgehen mussten.⁶⁵ Der Vortrag von Verspanegyrik erfüllte in erster Linie die Funktion, eine intellektuelle Trennlinie zwischen der gebildeten (*litterati*) und der ungebildeten Gesellschafts-klasse (*illiterati*) zu ziehen.⁶⁶ Auch wenn der Kaiser mit Wissen der Anwesenden und des Autors nicht zur Bildungselite zählte, konstruierte der Text einen exklusiven Kreis, aus dem der *laudandus* aufgrund seiner Stellung und sakralen Aura zusätzlich entrückt schien.

Durch die Konstruktion einer hierarchisierten Kommunikationsstruktur wies sich ein Panegyriker als Teil der *litterati* aus. Indem er seine rhetorischen und sprachlichen Kompetenzen auf artifizielle Weise in den Text einbaute, erhoffte er sich neben der Aufmerksamkeit des *laudandus* die Anerkennung eines Oberschichtlichen Lesepublikums. Mit großer Wahrscheinlichkeit wurden die erhaltenen Hexameterpanegyriken nach ihrem situativen Vortrag publiziert und einem größeren Rezipientenkreis zugänglich gemacht.⁶⁷ Der Zeitraum zwischen performativem Akt und Veröffentlichung bot den Autoren die Möglichkeit, die vorhandenen intertextuellen Referenzen zu intensivieren und weiter auszubauen, um sich vor der Bildungselite als besonders talentierter Panegyriker zu profilieren (*self-fashioning*). Ein panegyrischer Autor ist demnach selbst bereits Teil des intellektuellen Publikums, für

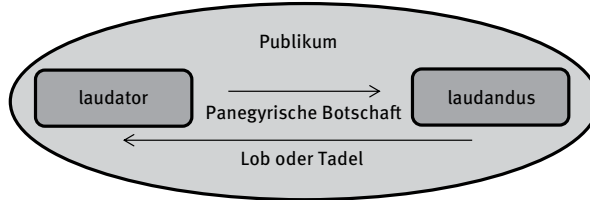
⁶⁴ Vgl. zum heterogenen Bildungsstand, den das Publikum an einem spätantiken Herrscherhof mitunter hatte, SCHINDLER 2009, 49: „Entscheidend ist, daß der Bildungshintergrund, über den das spätantike Publikum verfügte, nicht so homogen gewesen sein dürfte wie der Bildungshintergrund der Zuhörerschaft, die in augusteischer Zeit einer Literaturrezitation beiwohnte.“

⁶⁵ Klassisches Latein zählte in der spätantiken Gesellschaft zum Bildungsgut der Reichsaristokratie und unterschied sich stark vom umgangssprachlich gesprochenen Latein, vgl. SCHINDLER 2009, 50. Gerade für die oströmischen Heermeister und Kaiser, deren Muttersprache nicht Latein war, wird man daher annehmen dürfen, dass sie die vielverzweigten Einblendungen der literarisch-römischen Tradition nur ansatzweise verstanden haben (50). Ähnliches gilt für den achtjährigen Honorius, der in Claudians *panegyricus* zum Antritt seines dritten Konsulats (Claud. *pan. III Con. Hon.*) sicher nicht jeden intertextuellen Verweis einordnen konnte (49–50).

⁶⁶ SCHINDLER 2009, 54–55: „Der Panegyricus dient also zunächst einmal dazu, die *illiterati* aus dem elitären Kreis der eingeweihten *litterati* auszugrenzen und den Machthaber so noch weiter von seinen Untertanen zu distanzieren.“

⁶⁷ SCHINDLER 2009, 54.

das er schreibt. Das bisherige Schema einer idealtypischen spätantik-panegyrischen Kommunikationssituation muss daher wie folgt präzisiert werden.



Zur Selbstvermarktungsstrategie vor dem panegyrischen Adressaten und im zeitgenössischen literarischen Betrieb gehörte, dass der *laudandus* beim Vortrag seines Lobes nicht zwingend anwesend sein musste. Ein einschlägiges Beispiel bildet die Ehrenrede, die der gallische *rhetor* Nazarius 321 vor dem römischen Senat auf die beiden Konstantinssöhne Crispus und Constantinus hielt.⁶⁸ Der Redner sprach anlässlich der Eröffnung des fünfjährigen Regierungsjubiläums beider Caesaren, bezog jedoch auch die *quindecennalia* ihres Vaters im Juli desselben Jahres ein. Weder der Augustus, noch seine Söhne nahmen am Festakt teil.⁶⁹ Obwohl wir wenig über die Person des Nazarius wissen, muss er eine der führenden rhetorischen Persönlichkeiten des panegyrischen Feldes gewesen sein.⁷⁰ Sein Renommee als brillanter Redner eilte ihm offenbar voraus und führte zu seiner Einladung. Ob die Feierlichkeiten in Rom von Beginn an ohne die Beteiligung der *laudandi* geplant waren oder nicht, muss offen bleiben. Entscheidend ist an dieser Stelle, dass der Vortrag eines *panegyricus* als gängiger Bestandteil derartiger Herrscherfeste verstanden wurde, auf den man auch in Abwesenheit des bzw. der Adressaten nicht verzichtete.

Okkasionalität: Das Spiel von Nähe und Distanz

Durch ihren Adressaten- und Situationsbezug besitzen spätantike enkomiastische Texte einen spezifisch okkasionellen Charakter.⁷¹ Die Gelegenheit ihrer Aufführung bestimmt die intratextuellen Kommunikationsstrategien zwischen *laudator* und *laudandus*. Die Perspektive des panegyrischen Sprechers, der mal näher, mal distanzierter am Geschehen beteiligt zu sein scheint, ist ein Kriterium, um den Grad an Okkasionalität zu bestimmen. Einerseits gab es in der Antike zahlreiche literarische

⁶⁸ *Pan. Lat.* 4[10].

⁶⁹ Vgl. zum Aufführungskontext des *Pan. Lat.* 4[10] NIXON 1994, 338.

⁷⁰ Vgl. zu Nazarius als Autor NIXON 1994, 334–338 mit Referenzen auf Hier. *chron.* zum Jahr 324 und Auson. *prof.* 14.9.

⁷¹ Vgl. zu einer Definition okkasioneller Poesie, die sich am Adressaten- und Situationsbezug eines Gedichts orientiert, RÜHL 2006b, 84. Vgl. zum okkasionellen Charakter der *carm.* Optatians Kapitel 3.1.2.

Texte, die als Stegreifprodukte am Anlass selbst entstanden sind oder die Situation im Nachgang erinnerungsstiftend aufzeichneten. Andererseits begegneten solche Texte, die ein Ereignis im Voraus imaginierten oder die ein Autor in konkreter Erwartung eines Festes als Auftragsdichtung verfasste.

Aufgrund des stark institutionalisierten und ritualisierten höfischen Zeremoniells gehörte spätantike Herrscherpanegyrik fast ausschließlich zur letztgenannten Gruppe. Dasselbe gilt für Texte, die Heermeister, Konsuln oder Mitglieder einer senatsaristokratischen Familie preisen. Auch diese Personenkreise standen dem kaiserlichen Hof nahe und partizipierten als Teil des Gefolges von den literarischen Aktivitäten innerhalb der Paläste. Neben den angesprochenen Rhetorenschulen galten die wechselnden Kaiserresidenzen als Zentren des literarischen Betriebs. Nahezu alle Panegyriker, die uns seit der Tetrarchie bekannt sind, waren Mitglieder der Oberschicht und verfügten über exzellente Bildung, ausreichende finanzielle Mittel und ein entsprechendes Amt, durch das sie sich ihre panegyrisch-literarischen Aktivitäten leisten konnten.⁷²

Daher ist der persönliche Kontakt zum *laudandus* elementarer Bestandteil spätantiker panegyrischer Kommunikationssituationen. Im Umkehrschluss muss auch für solche Aufführungskontexte, in denen sich Lobender und Gelobter nicht persönlich gegenüberstanden, ein Nahverhältnis oder zumindest eine individuelle Beziehung im Vorfeld angenommen werden. Zu den Charakteristika spätantiker Panegyrik zählt, dass der Sprecher seine mitunter enge Beziehung zum *laudandus* offen ausstellt oder bewusst zurückdrängt, um seinen Text dem übergeordneten panegyrischen Referenzrahmen anzupassen, den die situative Gebundenheit vorbestimmt.

Tradition und Innovation: Panegyrik als literarisches Experimentierfeld

Bei aller Anlass- und Situationsgebundenheit stehen spätantike panegyrische Texte in einer langen literarischen Tradition, die sich mit Lob und Tadel von Einzelpersonen beschäftigt. Neben der klassischen Variante einer Lob- oder Schmährede bietet die antike Literatur zahlreiche Textsorten, in denen Personen oder Personengruppen positiv wie negativ gewürdigt werden, z. B. Iamben, Epigramme oder die römische Satire. Die Transformation eines panegyrischen Settings in eine andere Textform als die Rede ist demnach kein spezifisch spätantikes Phänomen.

Allerdings trug das hoch kompetitive Umfeld an den spätantiken Kaiserhöfen dazu bei, dass immer mehr Literaten ausgefallene und nicht genuin ‚panegyrisch‘ besetzte Gattungen für ihr Herrscherlob nutzten. Den *laudandus* angemessen darzustellen, ist in spätantiker Auffassung nicht bloß das Produkt einer intensiven Be-

⁷² Vgl. zur intellektuellen Ausrichtung der spätantiken Kaiserhöfe MRATSCHKE 2008, 246: „Den Neigungen der literaturbeflissenen Kaiser des 4. Jahrhunderts entsprechend waren es in der Spätantike vor allem Rhetoren und Anwälte, die bei der Besetzung von Führungspositionen bevorzugt wurden und zu den *amici* der Herrscher zählten.“

schäftigung mit den rhetorischen Handbüchern zum *genus demonstrativum*, die jedem Literaten der Zeit bekannt waren. Vielmehr ging es darum, den Innovationscharakter des eigenen Werks zum Ausdruck zu bringen, das bekannte und neue enkomiasische Sujets miteinander verband und in eine anspruchsvolle Darstellungsweise oder artifizielle Textform überführte. In diesem Sinn ist *inventio* neben Performativität und Okkasionalität ein Schlüsselkonzept spätantiker panegyrischer Literatur.⁷³

Häufig stehen spätantike panegyrische Texte, vor allem enkomiasische Reden, unter dem Verdikt, formel- und schemenhaft altbekannte Topoi des Herrscherlobs zu repetieren. In der Tat wird man den Reden der *Panegyrici Latini* einen gewissen Traditionalismus nicht absprechen dürfen, zeichnen sie sich doch durch einen Rückgriff auf sprachlich-klassische Ideale aus. Die Beherrschung eines Ciceroniani-schen Lateins gehörte in der Spätantike zum Bildungsideal und Selbstverständnis eines *rhetors*, der sich gezielt von ‚barbarischen‘, meist gallischen oder keltischen, Einflüssen auf die Hochsprache abzugrenzen versuchte.⁷⁴

Doch auch innerhalb der Sammlung lassen sich Adaptionsprozesse erkennen. Gerade der *panegyricus* des Pacatus (*Pan. Lat.* 2[12]) weist direkte Bezugnahmen und zum Teil wörtliche Entlehnungen aus anderen Reden auf, was für einen hohen Grad an Normierung und Sentenzenhaftigkeit spricht.⁷⁵ Als Rhetorikprofessor in Bordeaux, der es unter Theodosius I. zum Prokonsul der Provinz *Africa* und später als *comes rei privatae* an den Kaiserhof geschafft hatte, gehörte Pacatus selbst zur Bildungselite. Zu seinem näheren Umfeld zählten literarische Größen wie Symmachus, Paulinus von Nola und sein Schüler Ausonius. Aus der kompilierenden Arbeitsweise des Pacatus, dem beim Verfassen seiner eigenen Rede womöglich alle anderen *panegyrici* zur Lektüre und intellektuellen Abarbeitung vorlagen, wird der praktische Nutzen einer solchen Sammlung deutlich. Aufbau, Struktur und sprachliche Gestaltung der Reden stellen *exempla* gallischer Rhetorikausbildung dar, die es für die Zukunft zu bewahren und nachzuahmen galt. Eine wahrscheinliche, wenn auch nicht ausschließliche Motivation des Pacatus könnte gewesen sein, die versammelten *panegyrici* zu Lehrzwecken in den örtlichen Rhetorenschulen einzusetzen. Über didaktische Zwecke hinaus betont der Sammlungscharakter der ausschließlich in Gallien entstandenen Reden, dass die ortsansässige Aristokratie um die intellektuelle Integration der Provinz ins Imperium bemüht war. Gerade in der Entstehungszeit der *Panegyrici Latini* am Ende des 4. und zu Beginn des 5. Jhs. greifen wir im intellektuellen Diskurs die Betonung gallischer *romanitas*. Mit diesem Begriff betonten

⁷³ Vgl. zu *inventio* in den *Pan. Lat.* ENENKEL 2000.

⁷⁴ Die *rhetores* der *Pan. Lat.* bauten den Diskurs um eine adäquate sprachliche und stilistische Ausdrucksweise häufig als Bescheidenheitstopoi in ihre Reden ein, vgl. zum Selbstverständnis der gallischen Rhetoren, das sich v. a. über die lateinische Sprache als Ausdruck von *romanitas* definierte, RONNING 2007, 146–149.

⁷⁵ RONNING 2007, 141–142.

gallische Literaten wie Ausonius das eigene kulturelle Selbstverständnis, das sich sowohl aus der literarischen Tradition der Provinz als auch aus ihrer Verbindung zu Rom und dem Reich speiste.⁷⁶

Dem sprachlichen Traditionalismus ist entgegenzusetzen, dass die *Panegyrici Latini* nicht per se als rhetorisches Handbuch fungierten, das je nach Kommunikationssituation und okkasionellem Rahmen eine passende Schreib- oder Sprechanleitung bot. Mehr noch als ihre Eigenschaft, rhetorische Muster abzubilden, zeugen sie von der ausgesprochen versierten Kompetenz ihrer Schreiber. In den *panegyrici* begegnen keineswegs nur klassische panegyrische Sujets, die der Redner auf den jeweiligen Kaiser zu applizieren versuchte. Vielmehr entwickelten die *rhetoires* in intensiver Auseinandersetzung mit der kaiserlichen Selbstdarstellungsstrategie ein rhetorisches Medium, mit dem sie innovative Topoi einführten oder aus bereits vorhandenen Sujets neue ableiteten.

Rhetorik durchdrang als hauptsächliches Ausbildungsfach nahezu alle literarischen Gattungen der Spätantike.⁷⁷ Als Orte literarischer Produktivität fügten die Kaiserpaläste und -residenzen der rhetorischen Konzentriertheit eine panegyrische Stoßrichtung hinzu. Ein enkomiastisch-rhetorischer Gestus prägt nahezu alle Gattungen der spätantiken Literatur, sei sie christlich oder pagan. Die rhetorisch-panegyrische Durchdringung des kulturellen Lebens ging sogar so weit, dass sich der Kaiser häufig selbst als Redner präsentierte oder im Redegestus mit Schriftrolle in der Hand abbilden ließ.⁷⁸

1.5 Aufbau der Arbeit

Die Arbeit gliedert sich in zwei Großkapitel. Das erste Kapitel legt das theoretische und poetologische Fundament der Dissertation (2). Optatian schreibt seinen Texten unterschiedliche Lesestrategien ein, die sich mit Konzepten des Performativen aus linguistischen, (post-)strukturalistischen und kulturwissenschaftlichen Theorien beschreiben und skalieren lassen (2.1). Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen Performativitätskonzepte aus der Sprachphilosophie (2.1.1), der Dekonstruktion und Semiotik (2.1.2), der poststrukturalistischen und rezeptionsästhetischen Literaturtheorie (2.1.3), den Kulturwissenschaften (2.1.4) und den Bereichen der ‚Schriftbild-

⁷⁶ Die Bemühung, das traditionell griechisch-römische Bildungsgut zu bewahren und zu tradieren, findet sich auch außerhalb Galliens und herrscht v. a. in der ehemaligen Senatsaristokratie vor, die ihre Stellung gegenüber Heermeistern, Kaisern und Bischöfen zu behaupten suchte, vgl. hierzu FUHRMANN 1982, 69: „So unterstützten sich Schule und Adel wechselseitig in ihrem Bemühen, Sprache und Literatur zu bewahren; man gab sich mit Eifer geografischen, antiquarischen und historischen Studien hin.“

⁷⁷ Vgl. zur Bedeutung der Rhetorik für die spätantike Gesellschaft und Literatur UTHEMANN 1997.

⁷⁸ Vgl. zur Darstellung des spätantiken Kaisers im Redegestus RAECK 1998. Vgl. zum Bild Konstantins als Musageten und Förderer von Kunst und Literatur in den *carm.* Optatians Kapitel 2.2.3.

lichkeit‘ bzw. ‚Bilschriftlichkeit‘ (2.1.5), die an der Schnittstelle des Performativen zu (Inter-)Medialität, Materialität und Wahrnehmung stehen. Der folgende Abschnitt führt die theoretischen Vorüberlegungen mit Optatians metapoetischem Programm zusammen (2.2). Seine Poetik des Lesens zielt weniger auf die Progression des Lesers von Wort zu Wort als auf eine synästhetische Erfahrung, die Auditives, Haptisches und Visuelles zusammenführt (2.2.1, 2.2.2). Kaiser Konstantin ist der adressierte Leser Optatians, den der Dichter als intellektuellen Musageten und geeigneten Co-Panegyriker präsentiert (2.2.3).

Das zweite Kapitel analysiert in Form dreier unterschiedlicher Entschlüsselungsdimensionen performative Lesestrategien in Optatians *carmina* (3). Das erste Unterkapitel betrachtet jene Gedichte, die in der Geschenkausgabe anlässlich der *vicennalia* enthalten waren, als performatives *reenactment* der Feierlichkeiten im Text (3.1). Der Dichter war nicht nur darum bemüht, Konstantins Vicennalien aus dem fernen Exilort zu imaginieren, sondern auch in einem performativen Leseakt des Kaisers immer wieder neu entstehen zu lassen. Das zweite Unterkapitel thematisiert verschiedene Fragmentierungstechniken auf der Text- und Bildebene der Gedichte Optatians (3.2). Die intratextuellen Verfahren interagieren mit einer spätantiken Ästhetisierung des Fragmentarischen, wie sie in der zeitgenössischen Architektur, Kunst und Literatur zu Tage tritt. Das dritte Unterkapitel ordnet Optatians *carmina* in einen größeren Referenzrahmen spätantiker Spiel- und Rätselkultur ein (3.3). Neben einem engen Bezug auf technopaignische Dichtungskonzepte stehen seine Gedichte in enger semantischer Interaktion mit real erfahrbaren Brettspielpraktiken.

Die Arbeit schließt mit einer Zusammenfassung der performativen Strategien und medialen Ausprägung der *carmina* Optatians.

2 Grundlagen: Lesen und Loben

Im Zentrum des folgenden Kapitels stehen Optatians *carmina* aus der Sicht eines aktiv gedachten Lesers, der sich in Form von performativen Lesestrategien im Text manifestiert. In Optatians Werk wird der Leser – sei er Kaiser Konstantin, eine andere adressierte Person oder eine bloße Strategie im Text¹ – als präsender Akteur des Textes gedacht. In ihren Eigenschaften, nicht nur Text, sondern auch Bild, Rätsel, Spiel, Kunstwerk und Lied zu sein, vereinen Optatians *carmina* verschiedene mediale Zugänge, die im Prozess der Lektüre zusammenkommen.²

Die thematisierten Lesestrategien sind von unterschiedlicher Qualität und können je nach Machart des Textes vielfach miteinander kombiniert sein. Eine visuelle Variante der Leserführung sind beispielsweise die farblich markierten Intexte der *carmina cancellata*, die dem Leser vorgeben, er befände sich auf einem vorgegebenen Leseweg. Eine subtilere, technisch-metrische Form der Leserführung bieten vielseitige Arten von Versspielereien, die den Leser unter anderem dazu anleiten, einzelne Wortbestandteile eines Verses neu miteinander zu kombinieren oder einen Vers rückwärts zu lesen. Neben zahlreichen Varianten einer formorientierten Leserführung bergen Optatians *carmina* semantische Überschüsse, die erst dann aus dem Text emergieren, wenn der Leser sich von den vorgegebenen Lesestrukturen löst und nach weiteren Sinneinheiten sucht, die er eigenständig zusammenfügen kann.

In den Gittergedichten bietet Optatian seinem Leser meist eine Leseanweisung für den Intext und das aus ihm entstandene Muster. Jedoch weist die paratextuell

1 Die *carm.* 1 bis 16 und 18 bis 20 adressieren Konstantin. In *carm.* 17 wird der Leser allgemein angesprochen (*lector*, *carm.* 17.5), ohne ihn näher zu beschreiben, was in Optatians gesamtem Corpus einzigartig ist. *Carm.* 17 erklärt die Figur und Funktionsweise von *carm.* 18 und stammt vermutlich nicht von Optatian, vgl. zu Datierung und Kontext von *carm.* 17 Kapitel 3.2.2. In *carm.* 21 wird ein Bassus angesprochen (*Bassus*, *carm.* 21.14; *Basse*, *carm.* 21.i.2); im griechischen Intext von *carm.* 23 ein Markus (Μάρκε, *carm.* 23.i.1). Der Adressat von *carm.* 22 ist unklar. POLARA II. 1973, 140 hält das Gedicht für nicht authentisch und schreibt, dass der Text an „*aliquem potentem*“ (141) gerichtet sei. In *carm.* 24, dessen Authentizität in großen Teilen der Forschung ebenfalls bezweifelt wird (eine aktuelle Diskussion der ‚Authentizitätsfrage‘ bieten SQUIRE/WHITTON 2017, 86–91), wendet sich der Sprecher an Christus (*Christe*, *carm.* 24.4, 18). In *carm.* 25 wird kein Adressat genannt, weshalb eine Zugehörigkeit des Textes zu einer an Konstantin adressierten Ausgabe unwahrscheinlich, aber nicht auszuschließen ist, vgl. zu *carm.* 25 Kapitel 2.1.2. In den Gedichten 26 und 27 werden Apoll (*Phoebe*, *carm.* 26.23) und Kybele (*Cybele*, *carm.* 27.9; *mater*, *carm.* 27.11) adressiert. Jedoch imaginieren beide Texte durch einen deiktischen Sprechgestus, dass der dargestellte Gegenstand, Altar und Syrninx, zuerst mit dem Leser spricht, bevor er im Verlauf des Textes mit der jeweiligen Gottheit in Verbindung gebracht wird. In den *carm.* 28, einem anazyklischen Gedicht aus dem Codex Salmasianus, und 29, einem nur einzeilig erhaltenen Fragment, werden keine Adressaten genannt. *Carm.* 30 spricht einen Quintus an (*Quinte*, *carm.* 30.1, 4). Jedoch ist die Zugehörigkeit der *carm.* 29 und 30 zum optatianischen Corpus sehr ungewiss, vgl. POLARA II. 1973, 167–168. *Carm.* 31 ist sicher nicht von Optatian und adressiert Constantia, die Tochter Konstantins, vgl. zur Authentizität von *carm.* 31 POLARA II. 1973, 168–169.

2 Vgl. zu Optatians *carm.* als „explorations in ontology“ HABINEK 2017. Vgl. zur klanglichen Qualität seiner *carm.* MÄNNLEIN-ROBERT 2017.

erscheinende Anleitung in einigen Gedichten Lücken auf und zielt durch ihre oftmals verrätselte Sprache und Struktur darauf, semantische Potentiale eines Textes vor dem Leser zu verschleiern oder ihn bei seiner Intextlektüre fehlzuleiten. Beide Verschleierungstaktiken dienen dem Dichter dazu, einen aktiven, dynamischen und performativen Umgang des Lesers mit dem Text zu wecken. Im Fall semantischer Überschüsse, die im Text verborgen liegen, kommt das volle Wirkpotential der *carmina* Optatians erst dann zustande, wenn der Leser einen aktiven und dynamischen Umgang mit dem Text entwickelt und zur Dekodierung auf andere Bereiche spätantiker Literatur und Kultur wie Rätseltexte, Brettspiele oder Kompositmodelle aus der Spolienkunst zurückgreift.

Das folgende Kapitel gliedert sich in zwei Teile. Der erste Teil (2.1) thematisiert grundlegende methodische Ansätze einer als performativ verstandenen Lektüre Optatians. Im Vordergrund steht die Beschäftigung mit Konzepten des Performativen aus der modernen Literatur- und Kulturtheorie wie der Sprachphilosophie (2.1.1), der Dekonstruktion und Semiotik (2.1.2), der (post-)strukturalistischen Literaturtheorie (2.1.3), den Kulturwissenschaften (2.1.4) und dem Bereich der ‚Schriftbildlichkeit‘ bzw. ‚Bildschriftlichkeit‘ (2.1.5). Der zweite Teil (2.2) fokussiert Optatians synästhetisches Programm, das für die panegyrische Stoßkraft seiner *carmina* von entscheidender Relevanz ist.

Im Rahmen dieses Kapitels wird Optatians gesamtes Œuvre besprochen, also auch solche Texte, die Konstantin nicht als Leser adressieren. Optatians Texten liegen zahlreiche Lesestrategien zugrunde, die sich nicht nur in den an Konstantin adressierten *carmina* zeigen, sondern sein Gesamtwerk prägen. Gleichwohl ist es ein innovativer Kunstgriff des Dichters, das Lob des Kaisers mit dessen intellektuellen Fähigkeiten zu verbinden und ihm einen Text zu präsentieren, der nur durch dessen Mitwirkung sein panegyrisches Potential erfüllt. In solchen Fällen bilden Lesen und Loben eine Einheit.

Lesen: Eine Definition

Sucht man nach einer Definition des Lesens, die sich für eine literaturwissenschaftliche Analyse unter Aspekten des Performativen fruchtbar machen lässt, bietet das „Historische Wörterbuch der Rhetorik“ einen geeigneten Eintrag:³

Leser (griech. ἀναγνώστης, *anagnōstēs*; lat. *lector*; engl. *reader*; frz. *lecteur*; ital. *lettore*): [...] Die vom L. ausgeübte Tätigkeit, das *Lesen*, ist die Erfassung von Schriftzeichen, deren Übersetzung in die von ihnen bezeichneten Lautwerte und in imaginierte oder gesprochene Worte und schließlich das Erkennen des mit ihrer Hilfe dargestellten Sinnzusammenhangs. Es basiert auf einem bestimmten, dem Zweck der Kommunikation dienenden Code, den der L. beherrscht und dessen er sich im Unterschied zum Hörvorgang willentlich bedienen muß. Der vom L. vollzogene scheinbare Automatismus des Leseaktes umfaßt zahlreiche bewußte und unbe-

3 OTTO 2001, Sp. 170–171.

wußte Vorgänge und setzt eine komplexe geistige Technik voraus: [...] Die Informationsaufnahme und -verarbeitung durch den L. ist als aktiver und konstruktiver Vorgang zu werten, wobei verschiedene Grade von Aufmerksamkeit, von der entspannt-rezeptiven Haltung des Freizeit-L. bis zur angespannt-forschenden des Wissenschaftlers, möglich sind.

Anders als die Überschrift des Eintrags erwarten lässt, bietet der Artikel vorerst keine Informationen über den Leser als Person oder dessen historische Kontextualisierung, sondern eine Beschreibung der ihm eigenen Tätigkeit. Wer liest, so der Umkehrschluss, ist ein Leser, den man in erster Linie über die von ihm ausgeführte Tätigkeit definiert. Mag diese Beobachtung zuerst trivial erscheinen, so eröffnet sie jedoch zahlreiche Perspektiven auf das Lesen, die nur denk- und deutbar sind, wenn man sie mit einem handelnden Subjekt verbindet. Lesen ist ein körperlicher Akt, der nicht nur den Tast- und Sehsinn des Menschen umfasst, sondern auch dessen mentale, kognitive und emotionale Verfasstheit einschließt.⁴ Da es im Rahmen dieser Arbeit nicht darum geht, einen historischen Leser oder eine konkrete Lektüresituation der *carmina* Optatians zu rekonstruieren, liegt der Fokus im Folgenden auf der vom Leser ausgeführten Tätigkeit, der Lektüre, die als Akt eines handelnden Subjekts aufgefasst wird und somit bereits als verkörperte Handlung performative Eigenschaften aufweist.⁵

Auf dem Weg, den textimmanenten Lesestrategien in den Gedichten Optatians performative Qualitäten zuzuschreiben, bietet die oben genannte Definition erste Skalierungsmöglichkeiten des Lektürebegriffs:

- (1) Lesen ist mit einem handelnden Subjekt, dem Leser, verbunden und somit ein verkörperter Akt („Leseakt“).
- (2) Der Prozess der Lektüre verläuft über verschiedene Hierarchieebenen von der Erfassung der Schriftzeichen, über Grapheme und Phoneme bis zum Erkennen sinnhafter Bezüge. Dieser hierarchisierte Leseakt wird von Faktoren gesteuert, derer sich der Leser bewusst oder unbewusst sein kann.
- (3) Lesen basiert auf und dient der Kommunikation, in die ein Leser durch den Vollzug seines Leseaktes aktiv und bewusst einsteigt. Das Medium, das die Botschaft zwischen Sender- und Empfängerinstanz vermittelt, ist der Text. Lesen ist demnach eine kommunikative sowie produktive Handlung.⁶

⁴ FISCHER-LICHTE 2013, 138 spricht vom Lesen als einer „verkörperten Handlung“, die als Akt der Wahrnehmung von der Immersion des Lesers in den Text geprägt sei.

⁵ Dass zu einem performativen Sprechakt nach AUSTIN auch ein Körper gehört, der diesen Sprechakt ausführt, hat Judith BUTLER in ihren Theorien zur Konstitution von *gender* und Identität gezeigt, vgl. BUTLER 2002, dazu auch FISCHER-LICHTE 2013, 41–44. FISCHER-LICHTE führt diesen Gedanken weiter, indem sie performative Akte generell als verkörperte Handlungen betrachtet (44). So auch GÖHLICH/WULF/ZIRFAS 2001, 9–10, die das Performative unter dem Aspekt einer Handlung untersuchen.

⁶ Vgl. zum Begriff der Kommunikation in der Semiotik Kapitel 2.1.2. Vgl. auch ERNST 1985, 91, der mit Blick auf Figurengedichte des Barock darauf hinweist, dass gerade das Lesen solcher Textsorten ein „kooperativer, konstruktiver und kreativer Prozeß“ sei.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Lesen als ein produktiver verkörperter Akt verstanden werden kann, der einem hierarchisch gegliederten Prozess unterliegt und selbst Ausgangs- und Zielpunkt von Kommunikation ist. Durch die drei Eigenschaften des Lesens ist bereits jetzt deutlich, dass sich Lesen keineswegs als eine passive Konsumhaltung, sondern als Handlung eines aktiven Subjekts beschreiben lässt, das während seiner Lektüre eine Botschaft, die über das Medium des Textes transportiert wird, aktiviert.

In verschiedenen Disziplinen der modernen Literatur- und Kulturwissenschaften ist das Lesen bereits unter Aspekten der Performanz, Performativität oder *performance* untersucht worden.⁷ Zwar steht die Lektüre als solche nicht immer im Vordergrund der Auseinandersetzung mit dem Performativen, wie z. B. in John Langshaw AUSTINS Sprechakttheorie, jedoch nehmen nahezu alle theoretischen Richtungen direkt oder indirekt auf sie Bezug.⁸ Im Rahmen dieser Arbeit bestand die Aufgabe darin, die verschiedenen theoretischen Zugänge zu sichten, sie auf ihre Relevanz für den Lektüreprozess zu überprüfen und sie anschließend für die Analyse von Optatians *carmina* fruchtbar zu machen.

2.1 Performanz, Performativität und *performance*: Optatians Leser im Lichte der modernen Literatur- und Kulturwissenschaften

Das Konzept des Performativen hat seit AUSTINS Sprechakttheorie Eingang in vielfältige Disziplinen und Theoriefelder der modernen Kultur- und Literaturwissenschaft gefunden.⁹ Ausgehend von dem in erster Linie sprachphilosophisch und sprachwissenschaftlich geprägten Performanzbegriff ist Performativität zu einem Konzept geworden, das nicht nur Äußerungen, sondern auch kulturelle Praktiken und Texte als Formen von Inszenierungen (*performances*) auffasst.¹⁰ Die Begriffe Performanz, Performativität und *performance* werden zu grundlegenden Termini

7 Darstellungen, die sich ausschließlich mit dem Lesen und seinen performativen Eigenschaften beschäftigen, sind sehr selten, vgl. dazu z. B. FISCHER-LICHTE 2013, 135–145, die dem Lesen als Akt ein eigenes Kapitel widmet. Allgemeine und nicht speziell auf die Lektüre gerichtete Überblicksdarstellungen dieses breit aufgefächerten Theoriefeldes bieten HEMPFER 2011 und WIRTH 2002a, 9–60. Vgl. zum *performative turn* in den Kulturwissenschaften BACHMANN-MEDICK 2014, 104–143.

8 AUSTIN spricht performativen Sprechakten, die in literarischen oder theatralischen Kontexten vollzogen werden, die Kraft des Performativen generell ab, vgl. AUSTIN 2002, 43–44. Dagegen ist von zahlreichen dekonstruktivistischen und literaturwissenschaftlichen Forschern immer wieder Einspruch erhoben worden, vgl. dazu FISCHER-LICHTE 2013, 136–137. Gerade DERRIDA kritisiert die Einschränkung AUSTINS und weist auf die Zitathaftigkeit performativer Sprechakte in unterschiedlichen Kontexten hin, vgl. zur Kritik DERRIDAS an AUSTIN Kapitel 2.1.2.

9 WIRTH 2002a, 10 schreibt, dass sich „der Begriff der Performanz von einem *terminus technicus* der Sprechakttheorie zu einem *umbrella term* der Kulturwissenschaften“ gewandelt habe.

10 Vgl. auch BACHMANN-MEDICK 2014, 107.

der Kulturwissenschaften, deren semantische Trennlinien nicht leicht zu ziehen sind.¹¹ Vielmehr fassen die Begriffe in kulturwissenschaftlicher Hinsicht vielfältige Formen von Handlungsvollzügen, die durch und in ihrer Ausführung kulturelle Bedeutung erzeugen.¹²

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, einen Überblick über dieses ausdifferenzierte Theoriefeld zu geben, das sich zwischen den Begriffen Performanz, Performativität und *performance* aufspannt.¹³ Zum einen erhebt das hier unternommene Vorhaben einer Darstellung verschiedenster Theoreme des Performativen keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern verpflichtet sich dem Ziel, nur solche Bereiche zu nennen, die sich sinnvoll auf Lesestrategien in Optatians Texten anwenden lassen. Zum anderen ist mit der Zuordnung einzelner Forscher und ihrer Theorien kein abschließendes Urteil verbunden, zu welcher literatur- oder kulturwissenschaftlichen Strömung sie gezählt werden können;¹⁴ auch diese Zuordnung verschreibt sich dem Ziel, prägnante Analysekategorien für Optatians Texte herauszuarbeiten. Schließlich zielt dieser Überblick auf eine Terminologie, die sich als Attribut für die Lektüre Optatians unter Aspekten des Performativen eignet.

11 BACHMANN-MEDICK 2014, 109. HEMPFER 2011, 13 beschreibt das Theoriefeld des Performativen als Rhizom, das sich aus diversen Verbindungen von drei Kerntheorien gebildet habe. Dabei ordnet er den Begriff *performance* der theaterwissenschaftlichen Theorierichtung zu, den der Performanz dem Modell der generativen Grammatik und den der Performativität der sprachphilosophischen Sprechakttheorie. Eine andere Lösung des vielfältigen Begriffsangebots bietet SNOEK 2003, der als Fehlerquelle der diffusen deutschen Terminologie Übersetzungsfehler der englischen Begriffe anführt (83–84). Ausgehend von ihren Bedeutungen im Englischen ordnet er dem Begriff *performance* den der „Performanz (im Sinne von Ausführung)“ zu (85). *Performativity* übersetzt er mit „Performativität“, was das Substantiv zu „*performative*“ (im Deutschen „performativ“) und im Sinne von „performativer Sprache/Handlung“ zu verstehen sei (85). Welche Terminologie sich als Attribut für eine performativ gedachte Lektüre Optatians eignet, wird am Ende der Darstellung unterschiedlicher theoretischer Konzeptionen des Performativen dargelegt.

12 BACHMANN-MEDICK 2014, 110.

13 Ein für dieses Vorhaben unerlässliches Instrument stellt der Sammelband von WIRTH 2002b dar, der in kompakter Form umfassend über das breit gesteckte Theoriefeld informiert und zahlreiche Texte aus den Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften unter dem Begriff der Performanz bündelt.

14 Vgl. zur Schwierigkeit, eine definitorische Trennlinie zwischen Strukturalismus und Poststrukturalismus zu ziehen CULLER 1999, 15–31; EAGLETON 2012, 113–126. Im Rahmen dieser Arbeit geht es nicht um die literaturgeschichtliche Einordnung strukturalistischer und poststrukturalistischer Modelle, sondern um das Performative, das die Anlage der Arbeit bestimmt. Dementsprechend sind im Kapitel zur Performativität von Zeichen (2.1.2) theoretische Zugänge des Strukturalismus (SAUSSURE, PEIRE) und Poststrukturalismus (DERRIDA) zusammengefasst. Der darauffolgende Abschnitt zu Ansätzen aus der Literaturtheorie (2.1.3) zielt darauf, Optatians Leser als Co-Produzenten des Textes auszuweisen. Hier bot sich deshalb an, einen weiteren Bereich poststrukturalistischer Literaturwissenschaft, v. a. in Form der Arbeiten von BARTHES und ECO, mit Ansätzen der Rezeptions- und Wirkungsästhetik zu verbinden (JAUSS, ISER). Jedoch sind viele theoretische Konzepte, die üblicherweise dem Poststrukturalismus zugerechnet werden, auch weiterhin von strukturalistischen Ideen geprägt, z. B. von textimmanenten semantischen Codes, vgl. dazu Kapitel 2.1.2.

2.1.1 Sprachphilosophie: Lese- statt Sprechakt

John Langshaw AUSTINs Sprechakttheorie ist die Geburtsstunde des Begriffs ‚performativ‘.¹⁵ Er selbst führt ihn in seiner ersten Vorlesung für solche Äußerungen ein, die im Vollzug eines Sprechakts gleichzeitig die Handlung ausführen, auf die sie sich beziehen.¹⁶

Der Name stammt natürlich von ‚to perform‘, ‚vollziehen‘: man ‚vollzieht‘ Handlungen. Er soll andeuten, daß jemand, der eine solche Äußerung tut, damit eine Handlung vollzieht – man faßt die Äußerung gewöhnlich nicht einfach als bloßes Sagen auf.

Das Performative liegt für AUSTIN in einem Akt des Sprechens, der gleichzeitig eine durch diesen Sprechakt selbst konstituierte Handlung vollzieht. Als Beispiele solcher performativer Sprechakte nennt er z. B. das Jawort der Eheleute vor dem Standesbeamten oder den Ausspruch ‚Ich taufe dich auf den Namen XY‘ bei einer Taufzeremonie.¹⁷ Performative Sprechakte sind nach AUSTIN einerseits selbstreferentiell, das heißt sie beziehen sich konkret auf die Handlung, die sie durch den Vollzug ihres Sprechaktes erzeugen.¹⁸ Andererseits erzeugt ein performativer Sprechakt einen neuen Status derjenigen, die am Vollzug des Sprechaktes teilhaben. Das Paar vor dem Standesbeamten wird zu Eheleuten, ein Kind wird durch die Taufe Teil einer religiösen Gemeinschaft.¹⁹ Performative Sprechakte können demnach wirklichkeitskonstituierend sein, indem sie durch einen Transformationsprozess neue Realitäten erzeugen.²⁰ Aus den bisher genannten Beispielen performativer Äußerungen geht ein drittes Merkmal des Performativen hervor. Performative Sprechakte benötigen intentionale sowie institutionelle Rahmenbedingungen, um gelingen zu können.²¹ Wenn wir beim Beispiel der Eheschließung bleiben, so bedeutet das zweierlei. Erstens müssen die Partner ihr Eheversprechen ernst meinen und damit ein bestimmtes Verhalten verbinden. Zweitens benötigt eine Eheschließung eine Person, die zur Ausführung des Verfahrens berechtigt ist, sowie den Nachweis, dass beide Partner, die die Ehe miteinander schließen wollen, die dafür notwendigen Kriterien erfüllen.²² Es bleibt festzuhalten, dass sich performative Sprechakte nach AUSTIN erstens auf sich selbst beziehen (Selbstreferentialität), dass sie zweitens

15 Neben der Bezeichnung ‚performativ‘ verwendet er für diese Äußerungsform in seiner zweiten Vorlesung auch den Begriff „performativ“, den er aber nicht weiter gebraucht, vgl. AUSTIN 2002, 35.

16 AUSTIN 2002, 29–30.

17 AUSTIN 2002, 28–29.

18 Vgl. zur Selbstreferentialität performativer Äußerungen FISCHER-LICHTE 2013, 38.

19 WIRTH 2002a, 10–11.

20 Vgl. zur wirklichkeitskonstituierenden bzw. transformierenden Kraft performativer Äußerungen FISCHER-LICHTE 2013, 38.

21 Vgl. zum „konventionalen Verfahren“ AUSTIN 2002, 35–45. Vgl. zu den intentionalen und institutionellen Rahmenbedingungen performativer Sprechakte WIRTH 2002a, 11.

22 WIRTH 2002a, 11.

neue Realitäten erzeugen (Wirklichkeitsstiftung) und dass sie drittens an äußere Umstände gebunden sind, um vollständig gelingen zu können (intentionale und institutionelle Rahmenbedingungen).

In seinen ersten Vorlesungen stellt AUSTIN performative Äußerungen solchen entgegen, die er als „konstativ“²³ bezeichnet. Mit diesen meint er Aussagen, die eine Tatsache feststellen, und gerade dadurch, dass sie durch den Sprechakt selbst keine Handlung vollziehen, im Gegensatz zu performativen Äußerungen zu sehen seien. AUSTINS Vorhaben, eine Liste expliziter Performativa zu erstellen, die sich anhand klarer Kriterien von den Konstativa abgrenzen ließen, scheitert im Fortgang seiner Vorlesungen.²⁴ Das bringt ihn schließlich dazu, das Gegensatzpaar performativ – konstativ aufzugeben und durch eine neue Unterteilung von Sprechakten zu überwinden. Losgelöst von seiner Konzentration auf performative Äußerungen unterteilt er in seiner achten Vorlesung allgemein drei verschiedene Arten von Sprechakten:

- (1) Als lokutionären Akt bezeichnet er „diese gesamte Handlung, ‚etwas zu sagen‘“.²⁵ Der Vollzug eines lokutionären Aktes heißt für AUSTIN, „daß man etwas sagt“.²⁶ Lokutionen sind nach AUSTIN alle nur denkbaren Einheiten der Rede, z. B. Geräusche und Vokabeln oder auch Gestik und Intonation eines Sprechakts. Nach AUSTIN gibt es drei verschiedene Arten von Lokutionen, die aber für die hier verhandelte Frage nach dem Zusammenhang von Lektüre und Performativität keine besondere Rolle spielen und deshalb nicht näher beschrieben werden.²⁷
- (2) Wer einen lokutionären Akt vollzieht, also eine Handlung, dass man etwas sagt, vollzieht in der Regel auch einen illokutionären Akt (Illokution),²⁸ „indem man etwas sagt“.²⁹ Im Unterschied zum lokutionären Akt wird den illokutionären Sprechakten eine bestimmte Kraft zugesprochen.³⁰ Diese Kraft bezieht sich auf

23 AUSTIN 2002, 27. Im englischen Original *constative*.

24 So versucht AUSTIN in seinen ersten Vorlesungen zu zeigen, dass sich performative Äußerungen nicht als wahr oder falsch beurteilen lassen, sondern lediglich nicht gelingen können, wenn einzelne der von ihm in seiner zweiten Vorlesung aufgestellten Rahmenbedingungen nicht erfüllt sind. Am Beginn seiner fünften Vorlesung liefert er jedoch Beispiele dafür, dass auch performative Äußerungen als wahr oder falsch bezeichnet werden könnten, genauso wie konstative Äußerungen gelingen oder auch nicht gelingen könnten, vgl. AUSTIN 2002, 76. KRÄMER 2003b hat diese Doppelbödigkeit der Sprechakttheorie AUSTINS auf seine Überlegungen selbst angewandt. Überzeugend zeigt sie mit einer „›konstatierenden‹“ und einer „›performativen Lesart‹“ (20) seiner Vorlesungen, dass AUSTIN dieses Scheitern inszenierte, um aus sprachphilosophischer Perspektive auf die Risiken zu verweisen, die Definitionen und Abgrenzungen einzelner Begriffe mit sich brächten (32).

25 AUSTIN 2002.

26 AUSTIN 2002, 117.

27 Vgl. zum phonetischen, phatischen und rhetischen Akt AUSTIN 2002, 112–116.

28 AUSTIN 2002, 116.

29 AUSTIN 2002, 117.

30 WIRTH 2002a, 13. AUSTIN 2002, 117 spricht von *illocutionary forces*.

die vielfältigen Funktionen, die Sprache im Rahmen von Illokutionen ausüben kann, z. B. informieren, warnen oder befehlen.³¹ Die Deutung und Gelingensbedingungen illokutionärer Akte hängen von bestimmten Konventionen ab, z. B. dass man von seinem Gegenüber verstanden wird oder ein illokutionärer Akt eine Reaktion oder Antwort des Gegenübers erfordert.³² Die performativen Äußerungen, wie AUSTIN sie zu Beginn seiner Vorlesungen definierte, sind nun keine eigene Klasse der Sprechakte mehr, sondern bewegen sich weitestgehend im Bereich illokutionärer Sprechakte.³³

- (3) Die dritte Klasse der von AUSTIN definierten Sprechakte bezieht sich explizit auf die Wirkungen, die Sprechakte auf die Gefühle, Gedanken oder Handlungen der Zuhörer, anderer Personen oder des Sprechers selbst ausüben können.³⁴ Als perlokutionäre Akte (Perlokution) bezeichnet er solche Akte, die Wirkungen „dadurch zustande (sc. bringen), daß wir etwas sagen“.³⁵ Diese Wirkungen können durch die Anlage des Sprechakts geplant oder intendiert sein, müssen es aber nicht.³⁶ Als Beispiele für perlokutionäre Akte nennt AUSTIN z. B. überzeugen, abschrecken oder überraschen.³⁷ Im Unterschied zu Folgen, die aus illokutionären Akten entstehen, könnten perlokutionäre Wirkungen auch durch außersprachliche Mittel erreicht werden, die nicht notwendigerweise einer Konvention unterlägen.³⁸ So kann z. B. jemand davon überrascht werden, dass ihm ein Bild gezeigt wird. Das Zeigen eines Bildes führt als außersprachliches Mittel nicht zwangsläufig zur Überraschungsreaktion, ist also nicht konventional in Bezug auf die Überraschung eines Gegenübers. Trotzdem kann es als perlokutionäre Wirkung ein Überraschungsmoment erzeugen, je nachdem, wie ein Gegenüber das auf dem Bild Dargestellte wahrnimmt. Perlokutionäre Akte könnten dadurch unbeabsichtigte Folgen oder ganze Ketten von Wirkungen hervorrufen.³⁹ Die wirkungsbezogene Offenheit unterscheidet perlokutionäre von illokutionären Akten, deren Wirkung als Reaktion auf einen Sprechakt zu verstehen ist, der einer Konvention unterliegt und ohne diese intendierte Wirkung nicht gelingen kann.⁴⁰

31 AUSTIN 2002, 126.

32 AUSTIN 2002, 133–136, vgl. dazu auch WIRTH 2002a, 13.

33 WIRTH 2002a, 12–13. Jedoch weist er auf den Seiten 34–35 darauf hin, dass bei der Transformation von AUSTINS Begriff „performativ“ in die Kulturwissenschaften dieser nicht einfach durch „illokutionär“ ersetzt werden kann, was mit der Iterabilität und dem Zitatcharakter performativer Äußerungen zusammenhinge (34). Vgl. zur Iterabilität Kapitel 2.1.2.

34 AUSTIN 2002, 118.

35 AUSTIN 2002, 126.

36 AUSTIN 2002, 118.

37 AUSTIN 2002, 126.

38 AUSTIN 2002, 135–136.

39 AUSTIN 2002, 124.

40 AUSTIN 2002, 134. Demnach müssen illokutionäre Akte erstens vom Gegenüber verstanden werden und zweitens wirksam sein, d. h. dass das intendierte Ergebnis eines illokutionären Sprechak-

AUSTIN dehnt in seiner achten Vorlesung den Begriff des Performativen deutlich aus. Aus der bisherigen Zweiteilung von konstativen und performativen Äußerungen entwickelt er eine allgemeine Dreiteilung von Sprechakten.⁴¹ Für die Frage nach Eigenschaften des Performativen sind besonders AUSTINS zweiter und dritter Performanzbegriff, die illokutionären und perlokutionären Akte, interessant. Ilokutionäre Akte legen den Fokus darauf, wie etwas gesagt wird, das heißt welche Rahmenbedingungen bei einem Sprechakt gelten und welche Wirkungen der Sprecher mit seiner Äußerung erzielen will. Deutlich stärker als illokutionäre Akte verlagern perlokutionäre Akte die Wirkungen einer Äußerung auf den Rezipienten, die nicht zwangsläufig vorhersehbar und von einer Konvention geprägt sein müssen. Eine Äußerung als performativ zu beschreiben, heißt in diesem Sinn auch, das Potential ihrer Wirkung in Kauf zu nehmen.

Zusammenfassend lassen sich folgende charakteristische Bereiche der Sprechakttheorie AUSTINS benennen. AUSTIN unterscheidet allgemein drei verschiedene Arten von Sprechakten (Lokutionen, Ilokutionen, Perlokutionen), die hierarchisch aufeinander aufbauen und als verschiedene Dimensionen einer Äußerung bezeichnet werden können.⁴² Performative Äußerungen, wie er sie in seinen ersten Vorlesungen definierte, beinhalten zahlreiche Aspekte illokutionärer Sprechakte und können als Unterkategorie dieser bezeichnet werden.⁴³ Performative Äußerungen sind nach AUSTIN hochgradig selbstreferentiell, wirklichkeitskonstituierend und hängen von bestimmten Rahmenbedingungen ab, um gelingen zu können.

Um AUSTINS sprachphilosophische Theorie für eine Konzeptualisierung der Lektüre Optatians unter Aspekten des Performativen nutzbar zu machen, muss danach gefragt werden, welche Bestandteile seiner Sprechakttheorie auf Leseakte übertragen werden können. Wie Akte des Sprechens sind Leseakte selbstreferentielle Prozesse, bei denen der Leser sich immer wieder auf sich und sein Handeln bezieht.⁴⁴ So beeinflussen beispielsweise die emotionale Verfasstheit des Lesers, seine persönliche Kompetenz im Umgang mit dem Text, seine Erwartungen an die Lektüre

tes bestimmte Wirkungen mit sich bringt, wie z. B. der neue Name eines Ehepaares, das fortan nur noch mit diesem Namen angesprochen wird. Drittens müssen illokutionäre Akte zu einer Antwort oder Reaktion auffordern.

⁴¹ Vgl. dazu auch FISCHER-LICHTE 2013, 40: „Während der lokutionäre Akt den Weltbezug der Äußerung meint, bezieht sich der illokutionäre auf die Wirklichkeit, die durch ihren Vollzug geschaffen wird, und der perlokutionäre auf ihre später eintretenden Wirkungen.“

⁴² AUSTIN selbst spricht in seiner achten Vorlesung davon, dass jemand, der einen lokutionären Akt vollzieht, „im allgemeinen auch und eo ipso einen *illokutionären* [*illocutionary*] Akt“ vollzieht, vgl. AUSTIN 2002, 116. Bei seiner Überleitung vom illokutionären zum perlokutionären Akt weist er darauf hin, dass diesen „in einem dritten Sinne [...] auch noch eine weitere Handlung“ (118) folgen kann, womit er den perlokutionären Akt meint.

⁴³ Vgl. WIRTH 2002a, 12–13.

⁴⁴ Vgl. FISCHER-LICHTE 2013, 137. ERNST 1985, 91 weist mit Blick auf manieristische Barocklyrik darauf hin, dass gerade solche Figurengedichte den Leser zu einer Reflexion seines eigenen Leseprozesses einladen. Vgl. zur „Entautomatisierung von Leseabläufe[n]“ (71).

sowie seine persönliche Lesebiografie das selbstreferentielle Moment der Lektüre.⁴⁵ Die Selbstreferentialität des Leseprozesses kann darüber hinaus von vielfältigen Faktoren abhängen, die den Leser nicht direkt betreffen, sondern in der Gestaltung des Textes zu lokalisieren sind.⁴⁶ Gerade Optatians Gittergedichte führen eine Fragmentierung sprachlicher Einheiten auf verschiedenen semantischen Ebenen vor, für die der Begriff einer linearen Lektüre ungeeignet erscheint.⁴⁷ Die Fragmentierung sprachlicher Einheiten, wie Buchstaben, Silben oder Wörter, und ihre Zusammensetzung zu einem Text-Bild-Gefüge geben Optatians Gittergedichten eine bruchstückartige Textstruktur. Um diese sprachliche Fragmentierung zu überwinden und dem Text seinen semantischen Gehalt zu entlocken, muss der Leser ebenfalls fragmentarisch agieren und die einzelnen Bestandteile des Textes bis zur Ebene der Buchstaben stückweise auflösen. Der fragmentarischen Struktur des Textes entspricht eine fragmentarische Lektüre.⁴⁸ Einzelne Buchstaben, Silben oder Wörter werden vom Leser nach und nach aufgelöst und mit weiteren sprachlichen Fragmenten verknüpft. Nach und nach entstehen zahlreiche semantische Einheiten, die der Leser zueinander in Beziehung setzt. Ein Vergleich der Gittergedichte Optatians mit einem Puzzle, dessen Teile aus einzelnen Buchstaben bestehen, die zusammen-

45 FISCHER-LICHTE 2013, 138; SCHLAFFER 1999, 3.

46 Vgl. zur „anschauenden Lektüre“ SCHLAFFER 1999, 10: „Die äußere Gestalt des Textes aber, die während des verwandelnden Aktes des Lesens vergessen wird, bedingt und modifiziert diesen Akt. Ein Buch ist zwar nur materieller Träger des Textes, doch die Materialität des Einbandes, der Titelseite, der Illustrationen, des Papiers, des Satzspiegels, der Typographie ermöglicht noch andere Arten des Gebrauchs und des Genusses, als wäre das Buch kein Text, sondern ein Bild.“ Vgl. zum Zusammenhang von Performativität und Materialität Abschnitt 2.1.5.

47 BERTI/HAB/KRÜGER/OTT 2015, 642 problematisieren eine Linearität der Lektüre allgemein: „Während eine akustische Rezeption eines Textes zwingend linear ist, ist die Linearität von Leseakten – wenn der Blick den Wörtern und Zeilen folgt – begrenzt.“ Da ein Leser im Intext der Gittergedichte an diversen Stellen springen, abbiegen oder sogar umkehren kann, wird ein Lesefluss, der dahingehend linear ist, dass er von links nach rechts pro Zeile und Buchseite verläuft, aufgebrochen. Ein in diesem Sinn linearer Lesefluss kann – wenn überhaupt – nur für den Grundtext der Gittergedichte angenommen werden. Nichtsdestoweniger ist Lesen in kognitiver Hinsicht ein gleichförmiger Prozess, der darin besteht, dass sich die Augen des Lesers in Sprüngen (Saccaden) über den Text bewegen, sie dabei Buchstabenfolgen von ca. acht Buchstaben zugleich wahrnehmen und der Leser sie dann mit ihm bereits bekannten Wortbildern abgleicht, vgl. dazu RÜHL 2006a, 83. Dem Buchstaben komme in seiner Materialität als Zeichen eine geringere Bedeutung zu als der Erfassung des Wortganzen (83). Jedoch führen Optatians Texte auch vor, dass einzelne Wörter oder Silben durch Kreuzwege getrennt werden und der Leser dadurch zur Segmentierung sprachlicher Einheiten gezwungen wird, vgl. dazu auch ERNST 1985, 89, der Ähnliches für die Lektüre von Barocklyrik aufzeigt.

48 Vgl. zur „unterbrochenen Lektüre“ SCHLAFFER 1999, 17. Anders als bei einer unterbrochenen Lektüre, die Abschweifung, Ermüdung oder Unterbrechung an den Lesenden bindet, geht es bei Optatium um Textstrukturen, die zwangsläufig Unterbrechungen im Leseakt oder Entscheidungen zur Fortführung der Lektüre bedingen. Der Begriff ‚fragmentarisch‘ steht in diesem Sinn für die Dekonstruktionsleistung sprachlicher Einheiten, die der Leser vollbringen muss. Vgl. zur Fragmentierung als Lektürestufe Kapitel 3.2.

gelegt ein Bild erzeugen, scheint an dieser Stelle geeignet zu sein. Der Leser geht dabei den umgekehrten Weg. Er nimmt einzelne Teile aus dem Text-Bild-Puzzle, setzt diese zu anderen Teilen in Beziehung und erzeugt dadurch semantische Bezüge, die ihm wiederum ermöglichen, die unterschiedlichen Text-Bild-Ebenen miteinander zu verknüpfen.⁴⁹ Motor des fragmentierten Leseprozesses ist die Selbstreferentialität des Lesers, der seine Lektüre ständig dahingehend analysiert und reflektiert, ob die von ihm verbundenen Fragmente sinnvolle semantische Einheiten bilden.

Eng verbunden mit dem Charakteristikum der Selbstreferentialität ist die Wirklichkeitskonstituierende Funktion performativer Sprechakte, die ebenfalls für eine Analyse Optatians fruchtbar gemacht werden kann. Zwar ändert der Leser während der Lektüre nicht seinen sozialen Status, wie es Heiratswillige beim Jawort tun, erzeugt aber dennoch neue Wirklichkeiten, indem er einen nur fragmentiert wahrnehmbaren Text in semantischen Einheiten bündelt, aus denen wiederum neue Deutungsebenen entstehen können.⁵⁰ Ein Leser Optatians tritt gewissermaßen als Co-Produzent des Dichters auf, der versucht, das stark reglementierte Textgitter aufzulösen, um es in einem dynamisierten selbstreferentiellen Lektüreprozess wieder zusammenzusetzen.⁵¹ Das Ergebnis ist ein Leseprozess, der sich nicht darauf beschränken lässt, nur das wiederherzustellen, was der Dichter womöglich intendiert haben mag.⁵² Vielmehr entstehen während der Lektüre neue Text-Realitäten, die überhaupt nur dadurch zustande kommen können, dass ein Leser einzelne Fragmente so dynamisiert zusammensetzt, dass dadurch vollkommen neue, nicht zwangsläufig intendierte semantische Ebenen entstehen. Die stark reglementierten und in sich geschlossen wirkenden Texte entfalten ihr Potential erst in einem dynamischen Leseprozess, der von der Textstruktur angeleitet, aber nicht erzwungen wird.⁵³ Als ein Beispiel solcher semantischer Überschüsse, die erst während der Lektüre emergieren, kann die Entschlüsselungsebene des Brettspiels gesehen werden.⁵⁴ Diese erfordert vom Leser eine Parallelisierung von Lese- und Brettspielpraktiken, die erst durch die Verknüpfung mehrerer semantischer Einheiten zwischen In- und Grundtext erzeugt werden kann. Die Dimension des Brettspiels ist Ausweis dafür, dass Optatian seinem Leser nicht nur eine Rekonstruktion des Textes abverlangte, sondern ihn durch das Potential semantischer Überschüsse zur Erzeugung neuer Deutungsmodelle einlud.

⁴⁹ Vgl. zu Optatians „poetry in pieces“ SQUIRE 2017b, 26–28.

⁵⁰ Vgl. zum polysemantischen Zeichenbegriff Optatians Kapitel 2.1.2.

⁵¹ Vgl. zur Rolle des Lesers als Co-Produzent des Textes Kapitel 2.1.3.

⁵² *Carm.* 25 ist dahingehend das wohl einschlägigste Beispiel. Mit seinen tausendfachen Lektüremöglichkeiten führt es vor, dass selbst der Dichter nicht derjenige gewesen sein kann, der alle Varianten des Textes kennt, vgl. zu *carm.* 25 als simulierter Endloslektüre Abschnitt 2.1.3.

⁵³ Vgl. zu Optatians „open texts“ PELTTARI 2014, 83.

⁵⁴ Vgl. zum Zusammenhang von Optatians Texten und römischer Brettspielpraxis KÖRFER 2017 und Kapitel 3.3.

Den dritten Punkt, den man AUSTINS Sprechakttheorie entlehnen und auf Leseakte übertragen kann, bilden die institutionellen und intentionalen Rahmenbedingungen performativer Äußerungen. Wie diese benötigen die von Optatians Texten angeregten Leseprozesse bestimmte Rahmenbedingungen, um ihr volles performatives Potential entfalten zu können. Da auf die panegyrische Dimension der Gedichte Optatians an einer anderen Stelle dieser Arbeit ausführlich eingegangen wird, sei an dieser Stelle nur kurz auf die wichtigsten Punkte ihrer institutionellen Rahmenbedingungen verwiesen.⁵⁵ Zum Konstituens der Optatian'schen Texte gehört, dass sie auf kleinem Raum einen zeremoniellen Rahmen abbilden, der Teil höfischer und panegyrischer Kommunikation ist.⁵⁶ Teil dieses Rahmens ist die außerordentlich große Präsenz des Kaisers im Text, der in einigen Gedichten sowohl Akteur und Adressat als auch intendierter Leser ist. Zudem ist spätrömische Panegyrik generell stark an die Institution des Kaisers gebunden. Neben den institutionellen Rahmenbedingungen bestimmen intentionale Faktoren den Leseakt. So kommt es beispielsweise bei der Erzeugung neuer Deutungsmodelle darauf an, wie intensiv sich ein Leser Optatians mit dem Text beschäftigt und welche Absichten er dabei verfolgt. Zugleich tritt dem Leser in den Gedichten eine starke Sprecherpersönlichkeit entgegen, die ihr eigenes poetisches Programm klar definiert.⁵⁷ Das *self-fashioning* des Sprechers ist ebenfalls Teil der intentionalen Rahmenbedingungen und ruft im Hinblick auf die panegyrische Ebene der Texte zu einer Neuausrichtung der Rolle des Panegyrikers gegenüber dem Kaiser auf.

Mit ihren drei Performanzbegriffen bietet AUSTINS Sprechakttheorie diverse Anknüpfungspunkte für eine als performativ verstandene Lektüre Optatians.⁵⁸ Gerade sein zweiter und dritter Performanzbegriff, die illokutionären und perlokutionären Akte, lassen sich auf die bei Optatian untersuchten Lesestrategien beziehen. Illokutionen bieten das Potential, die Frage nach der Art und Weise eines Sprechaktes genauer zu stellen. Übertragen auf eine Lektüresituation der *carmina* Optatians können illokutionäre Akte Aufschluss darüber geben, wie sprachliche Mittel Entschlüsselungsebenen und Lesestrategien anlegen, auslösen oder beeinflussen. Die nahezu formelhafte Sprache der *carmina cancellata*, die den reglementierten Anforderungen bei der Produktion sowie einem panegyrischen Sprechgestus geschuldet ist, gibt Aufschluss darüber, in welcher Weise bestimmte Wörter spezifische Leseoperationen ankündigen oder erfordern.⁵⁹ Die Frage nach dem ‚Wie‘ der Illokution wird

55 Vgl. zur panegyrischen Dimension der *carm.* Optatians die Einleitung dieser Arbeit und Kapitel 2.2.

56 Vgl. dazu ausführlich WIENAND 2012a, 365–370.

57 Vgl. zur synästhetischen Poetologie Optatians Kapitel 2.2.

58 Bereits ISER 1984, 93–94 erweitert AUSTINS Sprechakttheorie um die Seite des Empfängers und geht dabei auf illokutionäre und perlokutionäre Akte ein, vgl. zu ISER Abschnitt 2.1.3.

59 In Optatians Werk lassen sich zahlreiche performative Sprechakte finden, die als performative Marker multiple Leseoperationen auslösen. So kündigt z. B. die Gestaltung des Intextes in *carm.* 6 mit den beiden möglichen Versanfängen *grandia* und *dissona* die Variabilität einzelner Wörter und somit den Permutationsmechanismus an, vgl. zu *carm.* 6 Kapitel 3.3.4.

von perlokutionären Akten um eine Wirkdimension erweitert. Wie oben gezeigt bieten perlokutionäre Akte das Potential, intendierte und nicht-intendierte Wirkungen sowohl mit sprachlichen als auch mit außersprachlichen Mitteln zu erzielen. Aus dieser Feststellung ergeben sich vielfältige Möglichkeiten, Optatians Texten perlokutionäre Wirkungen zuzuschreiben. So erzeugen z. B. semantische Überschüsse wie die Kategorie des Brettspiels in *carmen* 6 neue Realitäts- und Wirkdimensionen eines Textes, die aus einer Vielzahl an Kombinationsmöglichkeiten zwischen textlicher und bildlicher Ebene entstanden sind.

Die transformative Kraft des Performativen, wie sie von AUSTIN anhand verschiedener Skalierungen von Sprechakten beschrieben wurde, ist in ihrem Nachleben gerade von (post-)strukturalistischen Theorierichtungen aufgenommen und weiterentwickelt worden, vor allem von der Dekonstruktion und der Semiotik. Im Fokus der Auseinandersetzung dieser theoretischen Richtungen mit dem Performativen steht nicht mehr der Sprechakt an sich, sondern die Zeichenhaftigkeit von Kommunikationsprozessen, die es erlaubt, alle Aspekte einer Kultur sowie Kultur insgesamt als Kommunikationsphänomen zu betrachten.⁶⁰ Jaques DERRIDA, der Begründer der Dekonstruktion, kritisiert an AUSTINS Sprechakttheorie, dass gerade performative Äußerungen hochgradig konventional geprägt seien und deshalb ihre zitatenähnliche Wiederholbarkeit (Iterabilität) im Zentrum der Auseinandersetzung mit dem Performativen stehen müsse.⁶¹ Im Folgenden steht eine überblicksartige Darstellung des dekonstruktivistischen und semiotischen Zeichenbegriffs unter Aspekten des Performativen, die in einem zweiten Schritt mit Optatians eigener Verwendung sprachlicher Zeichen verbunden wird. Es wird sich zeigen, dass Optatian einem Buchstaben als kleinster geschriebener Einheit zahlreiche semantische Dimensionen zuordnet. Seine polysemantischen Eigenschaften weisen einen einzelnen Buchstaben nicht nur als schriftlichen und sprachlichen Bedeutungsträger aus, sondern schreiben ihm auch lautliche, visuelle, materielle und metaphorische Qualitäten zu.

2.1.2 Dekonstruktion und Semiotik: Lese-Zeichen

Im Zentrum von Theorien, die sich mit Zeichen und ihrer Funktion als kulturelle Bedeutungsträger beschäftigen, steht das Interesse, Kultur als Kommunikationsprozess zu untersuchen. Umberto Eco schließt als grundlegender Denker der Semiotik jedoch aus, dass Kultur immer zugleich als Kommunikation verstanden werden

⁶⁰ Eco 2002, 33–38.

⁶¹ DERRIDA 2001, 32–44, besonders 37: „Es geht eben um die Möglichkeit jeder performativen Äußerung (und *a priori* jeder anderen), „zitiert“ zu werden. Nun schließt Austin diese Eventualität (und die allgemeine Theorie, die ihr Rechnung tragen würde) mit einer Art von lateraler, lateralisierender, jedoch um so bezeichnenderer Hartnäckigkeit aus. Er besteht auf der Tatsache, daß diese Möglichkeit *abnormal*, *parasitär* bleibt.“

muss. Vielmehr erlaube eine Untersuchung von Kultur unter dem Aspekt der Kommunikation neue Deutungs- und Verstehenshorizonte kultureller Prozesse:⁶²

Die ganze Kultur sub specie communicationis zu betrachten, heißt nicht, daß die Kultur nur Kommunikation ist, sondern daß sie besser und tiefer verstanden werden kann, wenn man sie unter dem Gesichtspunkt der Kommunikation betrachtet, und daß Objekte, Verhaltensweisen, Produktionsverhältnisse und Werte gesellschaftlich als solche funktionieren, weil sie gerade semiotischen Gesetzen gehorchen.

Kultur und alles, was aus ihr hervorgeht, ist ein semantisches Feld, das aus unterschiedlichen Zeichen in ihrer Funktion als kulturelle Bedeutungsträger besteht. Im dekonstruktivistischen und semiotischen Denken geht es demzufolge nicht um die Übermittlung eines einheitlichen, einzigartigen Sinns durch ein Zeichen, sondern um die Übertragung multipler Bedeutungsebenen, die semantisch nicht direkt oder überhaupt nicht an ein schriftliches Zeichen gebunden sind.⁶³

Nun eröffnet aber das Wort *Kommunikation*, das wir zunächst als Wort nicht vernachlässigen und als polysemisches Wort nicht einengen dürfen, ein semantisches Feld, welches gerade eben nicht auf die Semantik, auf die Semiotik, und noch weniger auf die Linguistik beschränkt ist. Zum semantischen Feld des Wortes *Kommunikation* gehört, daß es auch nicht-semantische Bewegungen bezeichnet. Ein zumindest provisorischer Rückgriff auf die gewöhnliche Sprache [*langage ordinaire*] und auf die Mehrdeutigkeiten der natürlichen Sprache [*langue naturelle*] lehrt uns, daß man beispielsweise *eine Bewegung kommunizieren* kann [...].

Die grundlegenden Überlegungen der Dekonstruktion und Semiotik, Kultur als Kommunikation zu untersuchen, ermöglichen es, die Kulturtechnik Lesen als eigenes semantisches Feld aufzufassen.⁶⁴ In diesem werden durch schriftlich gebundene Zeichen polysemantische Bedeutungen übertragen. Die Deutung und Sinnstiftung dieser Bedeutungen obliegt dem Leser:⁶⁵

The institution of literature involves interpretive practices, techniques for making sense of literary works, which it ought to be possible to describe. Instead of attempting to legislate solutions to interpretive disagreements, one might attempt to analyze the interpretive operations that produce these disagreements – discord which is part of the literary activity of our culture. Such a program falls under the aegis of semiotics, which seeks to identify the conventions and operations by which any signifying practice (such as literature) produces its observable effects of meaning.

Jonathan CULLERS Beschreibung literarischer Bedeutungsgenerierung zeigt, wie ein semiotisch gedachter Leser bei der Interpretation eines Textes agiert. Seine Lektüre unterliegt bestimmten Konventionen (*conventions*) und Verfahren (*operations*), die

⁶² ECO 2002, 36. Vgl. ferner ECO 1987a, 52.

⁶³ DERRIDA 2001, 15.

⁶⁴ Vgl. zu Literatur als kommunikativem Modus CULLER 2001, 53. Vgl. zum „ästhetische[n] Text als Kommunikationsakt“ mit dem Leser ECO 1987a, 366–368.

⁶⁵ CULLER 2001, 52–53.

im Rahmen des semantischen Feldes ‚Text‘ untersucht werden können, z. B. strukturelle Konventionen oder solche, die den Text als einheitliche Gesamtkomposition interpretieren.⁶⁶ Untersucht man Literatur bzw. einzelne Texte als semantische Felder, so geht es demnach weniger um das literarische Werk selbst, als um den Verstehens- und Sinnstiftungsprozess des Lesers, der untersuchbaren textlichen Strukturen unterliegt.⁶⁷ Die performative Qualität der Lektüre kommt in semiotischer Hinsicht vor allem dadurch zustande, dass der Leser auf verschiedenen Text- und Interpretationsebenen unterschiedliche Zeichen zueinander in Beziehung setzt, um daraus Bedeutungen zu erzeugen.

Der Begriff der Kommunikation ist zentral für die Semiotik und Dekonstruktion und verbindet einen Text mit seinem semiotisch gedachten Leser. Optatians *carmina* können als semantische Felder bezeichnet werden, die auf unterschiedlichen Zeichenebenen polysemantische Bedeutungen erzeugen und vom Leser nach semiotischen Strategien untersucht werden.⁶⁸ Bevor Optatians eigene Verwendung von Zeichen thematisiert wird, ist zunächst danach zu fragen, wie Dekonstruktion und Semiotik ihren Zeichenbegriff skalieren.

Sowohl für die Dekonstruktion als auch für die Semiotik ist der Zeichenbegriff Ferdinand de SAUSSURES zentral.⁶⁹ In seiner Auseinandersetzung mit sprachlicher Bedeutungsgenese formuliert SAUSSURE, dass sprachliche Zeichen immer aus zwei Teilen bestehen.⁷⁰ Erstens aus einem Signifikans, dem Bezeichnenden, das das Lautbild eines Zeichens darstellt, z. B. das geschriebene oder gesprochene Wort ‚Haus‘.⁷¹ Zweitens beinhaltet ein schriftliches Zeichen das, was bezeichnet wird, ein Signifikat. Das Signifikat des Lautbildes ‚Haus‘ kann z. B. ‚ein Gebäude mit vier Wänden, Fenstern und Dach‘ sein. Jedoch ist es auch möglich, dass das Lautbild ‚Haus‘ eine andere Bedeutung, also ein anderes Signifikat, hat. Zwar kommt in den Begriffen ‚Hausschuh‘, ‚Hausputz‘ oder ‚zu Hause sein‘ das Lautbild ‚Haus‘ vor, be-

⁶⁶ Vgl. CULLER 2001, 75–82.

⁶⁷ CULLER 2001, 54: „Such a semiotics would be a theory of reading and its object would not be literary works themselves but their intelligibility: the ways in which they make sense, the ways in which readers have made sense of them.“

⁶⁸ Optatians *carm.* sind in der jüngeren Forschung bereits unter strukturalistischen und semiotischen Theorien betrachtet worden, vgl. dazu SQUIRE 2017a; SQUIRE 2017b; SQUIRE 2015; OKÁCOVÁ 2006. Jedoch fehlen bisher systematische Darstellungen unter dem Aspekt des Performativen. Vgl. zum Zusammenhang von Optatians Texten und (post-)modernen Kunstformen HERNÁNDEZ LOBATO 2017. Auf den atomistischen und anagrammatischen Sprachgebrauch Optatians geht BAŽIL 2017 ein. Verwandt mit strukturalistischen Konzepten von Sprache ist die mathematische Natur der *carm.* Optatians, vgl. dazu LEVITAN 1985.

⁶⁹ SAUSSURE 2014, 104–114; der Text folgt der Originalausgabe von 1916. Vgl. zu SAUSSURES Zeichentheorie auch FEUSTEL 2015, 26–29; ECO 2002, 28; GELDERBLUM 1995, 220–221; ECO 1987a, 36–37. In der jüngsten Optatianforschung wies Bažil 2017, 359–361 auf eine Verbindung von SAUSSURES Anagrammatik und Optatians *carm.* hin.

⁷⁰ SAUSSURE 2014, 106 (1115).

⁷¹ In dieser Arbeit wird für Signifikans und Signifikat jeweils die Form im Neutrum verwendet, vgl. ECO 2002, 28. Anders FEUSTEL 2015, 26, der das Bezeichnende „de[n] Signifikant“ nennt.

zeichnet jedoch nie ausschließlich ‚ein Gebäude mit vier Wänden, Fenstern und Dach‘. Um diese vielschichtigen Formen von Bedeutungsgenese zu erklären, betrachtet SAUSSURE nur die Seite der Signifikanten, also der Lautbilder, die für uns les-, seh- und hörbar sind. Je nachdem, wie die Signifikanten sich zueinander verhalten bzw. je nachdem, wie sie sich voneinander abgrenzen, rücken sie in ihrer Semantik näher an das eine oder andere Signifikat.⁷² Das Signifikans ‚Haus‘ rückt beispielsweise näher an das Signifikat ‚ein Gebäude mit vier Wänden, Fenstern und Dach‘ als das Signifikans ‚Hausschuh‘, das aus zwei unterschiedlichen Signifikanten, ‚Haus‘ und ‚Schuh‘, zusammengesetzt ist. Im Gegensatz zu ‚Haus‘ assoziieren wir mit ‚Hausschuh‘ keine Art von Gebäude, sondern einen Gebrauchsgegenstand, der neben Sportschuhen, Sandalen und Winterstiefeln seinen semantischen Platz einnimmt. Das Signifikans ‚Haus‘ kann also je nach Abgrenzung von oder Eingliederung in eine Reihe weiterer Signifikanten ein anderes Signifikat erzeugen. Ein festgeschriebenes Signifikat des Lautbildes ‚Haus‘ gibt es nicht, wie der semantische Unterschied zwischen ‚Haus‘ und ‚Hausschuh‘ zeigte. Vielmehr wird das Signifikans ‚Haus‘ wiederum durch andere Signifikanten wie ‚Hausputz‘ oder ‚ein Gebäude mit vier Wänden, Fenstern und Dach‘ ersetzt, die sich nur dadurch unterscheiden lassen, dass sie mit jeweils anderen Signifikanten in Verbindung stehen.⁷³ Das Signifikat ist letztendlich eine Größe, die Sprache nie vollständig erfassen kann, sondern nur die Matrix der Signifikanten, die sich um das Signifikat gruppieren und untereinander in Konkurrenz treten, um Bedeutungen zu erzeugen.⁷⁴ SAUSSURE bezeichnet die Freiheit der Signifikanten, sich nicht an ein bestimmtes Signifikat zu binden, als Arbitrarität von Zeichen.⁷⁵ Arbitrarität ist in hohem Maß konventional geprägt und trägt der Veränderung von Begriffsbedeutungen Rechnung, die einem jeweiligen historisch-kulturellen Umfeld entspringen.⁷⁶

Unter Rückgriff auf SAUSSURES Zeichentheorie übte DERRIDA in seinem Aufsatz „Signatur Ereignis Kontext“ Kritik an AUSTINS Konzept performativer Äußerungen.⁷⁷ Sprach AUSTIN in seiner Theorie den auf einer Bühne aufgeführten, in der Literatur verarbeiteten oder generell zitierten Äußerungen ihre performative Kraft ab,⁷⁸ so ist für DERRIDA die Zitierbarkeit von Sprache das grundlegende Element

72 Vgl. zur Arbitrarität von Zeichen SAUSSURE 2014, 106 (1122–1123).

73 Vgl. FEUSTEL 2015, 27; FISCHER-LICHTE 2013, 39.

74 FEUSTEL 2015, 27.

75 SAUSSURE 2014, 106 (1123). Vgl. zur Arbitrarität auch FEUSTEL 2015, 28.

76 Vgl. zur Veränderlichkeit und Unveränderlichkeit von Zeichen in der Zeit SAUSSURE 2014, 108–114 (1177–1300). Vgl. zur konventionalen Gebundenheit von Zeichen 108 (1177–1183). FEUSTEL 2015, 29–30 nennt als Beispiel die zahlreichen Konnotationen des Wortes „geil“ innerhalb der Sprachgeschichte. Gerade an diesem Beispiel sieht man, dass zahlreiche Signifikanten in ihrer Diversität versuchen, diverse Signifikate, die nichts anderes sind als substituierte neue Signifikanten, zu erzeugen. Vgl. zum Begriff der Konvention GELDERBLUM 1995, 220.

77 DERRIDA 2001, 32–43. Vgl. zur Kritik DERRIDAS an AUSTIN auch CULLER 2002, 142–145; FISCHER-LICHTE 2013, 39–40.

78 AUSTIN 2002, 43.

ihrer performativen Kraft. Anders als Theoretiker der Semiotik geht DERRIDA als Begründer der Dekonstruktion davon aus, dass alles, was uns umgibt, immer nur in Form von Sprache wahrnehmbar ist, vielmehr noch, dass Sprache uns die Welt überhaupt erst zugänglich macht.⁷⁹ Das, was wir als Realität oder von Natur aus gegeben betrachten, wird überhaupt erst durch Sprache hervorgebracht und nicht umgekehrt.⁸⁰ Sprache ist demnach kein Mittel, das uns hilft, die uns umgebende Welt beschreibbar zu machen, sondern im Gegenteil die Voraussetzung dafür, dass die Welt für uns überhaupt existiert.⁸¹

Dekonstruktion ist also zunächst eine Kunst, Texte als instabile Konstrukte und damit neu und anders zu lesen. Es ist ein Lektürev erfahren, das – und hier finden Genealogie und Dekonstruktion vorläufig zusammen – die Erfindung der Welt mithilfe sprachlicher Differenzen betont.

Alles, was wir in der Welt verankern, ist nur über sprachliche Zeichen möglich. Auch ein Bild oder Ton sind nur deshalb ein Bild oder ein Ton, weil sie sich im sprachlichen Zeichensystem der Welt als Signifikanten voneinander unterscheiden. Die Konkurrenz und Differenz unterschiedlicher Signifikanten bezeichnet DERRIDA als *différance*.⁸² Im Denken der Dekonstruktion besteht die uns umgebende Welt aus einer Matrix endloser Signifikanten, die untereinander in und um ihre Bedeutungen konkurrieren.⁸³ Dieses System sprachlicher Zeichen, in dem Signifikanten aufeinander verweisen und in ihrer *différance* Bedeutungen erzeugen, nennt DERRIDA Schrift.⁸⁴

Zeichen sind für ihn einerseits der Schlüssel zur Erfindung der Realität. Andererseits sind sie in ein sprachliches System eingebunden und erlangen je nach Kontext unterschiedliche Bedeutungen. In DERRIDAS Vorstellung ist es aufgrund der Zeichenhaftigkeit der Welt möglich, einzelne Zeichen aus ihrem Kontext zu lösen und in einen neuen zu übertragen.⁸⁵ Dem Kontext einer Äußerung kommt gesteigerte Aufmerksamkeit zu. Ein Zeichen kann zwar aus seinem Kontext gelöst und in einen neuen übertragen werden, jedoch legt es seinen ursprünglichen Kontext nie vollständig ab, sondern behält die Spur seiner verschobenen Bedeutungen bei.⁸⁶ Die Eigenschaft von Zeichen, in anderen Kontexten zitiert zu werden, ohne vollstän-

⁷⁹ FEUSTEL 2015, 36.

⁸⁰ Vgl. zur Unterscheidung der Begriffe ‚Realität‘ und ‚das Reale‘ FEUSTEL 2015, 32–35.

⁸¹ FEUSTEL 2015, 12–13.

⁸² DERRIDA 2001, 24. Vgl. zu DERRIDAS Wortschöpfung *différance* FEUSTEL 2015, 47. *Différance* sei ein Neologismus DERRIDAS, der aus dem Französischen *différence* gebildet sei und durch das Austauschen des e mit a auf die aktive Seite des Verschiebens bzw. das zeitliche Aufschieben von Bedeutungen verweise.

⁸³ Vgl. CULLER 1999, 258: „Die Dekonstruktion kommt durch Wiederholungen, Abweichungen, Entstellungen zustande.“

⁸⁴ FEUSTEL 2015, 48–49.

⁸⁵ DERRIDA 2001, 32 spricht vom „zitathaften Aufpfropfen“ eines Zeichens in einem neuen Kontext.

⁸⁶ Vgl. zum Begriff der Spur FEUSTEL 2015, 54–59. Vgl. zum Zusammenhang von Konstruktion und Genealogie 17–43.

dig alle Bedeutungen abzulegen, bezeichnet DERRIDA mit dem Begriff Iterabilität.⁸⁷ Für ihn ist es die Wiederhol- und somit Zitierbarkeit eines Zeichens, das ihm seine performative, weltverändernde Kraft zuschreibt.⁸⁸ Durch das Lösen eines Zeichens aus seinem anfänglichen Kontext und seine Übertragung in neue Kontexte schafft das Zeichen, das zugleich seine genealogische Spur trägt, neue vielschichtige Zeichenzusammenhänge. Die Möglichkeit der Rekontextualisierung von Zeichen eröffnet somit weitere Zeichensysteme, in denen wiederum andere Signifikanten um Bedeutungen konkurrieren.⁸⁹

Anders als DERRIDA konzentrieren sich Theoretiker der Semiotik auf die praktische Funktionsweise von Kommunikation, bei der ein Sender einem Empfänger eine Botschaft vermittelt über ein Zeichen zukommen lässt. Aus dieser pragmatisch gedachten Kommunikationsform heraus entwickelte der Mathematiker, Philosoph und Logiker Charles Santiago Sanders PEIRCE ein Modell, das kommunikativen Prozessen eine dreigeteilte Struktur zuweist. An einer Semiose, wie PEIRCE den Prozess der Bedeutungsgenese nennt, sind drei Subjekte beteiligt: Ein Zeichen, sein Objekt und sein Interpretans.⁹⁰ Dabei steht das Zeichen im Zentrum.⁹¹ Das Objekt eines Zeichens, also die Botschaft, die es vermitteln möchte, wird über ein Interpretans, eine Art Code, der in das Zeichen eingeschrieben ist, vermittelt und kann somit vom Empfänger des Zeichens gedeutet werden.⁹² Die Semiosetriade kann unter keinen Umständen aufgelöst werden und ist nur gemeinsam denkbar. Die entscheidende Weiterentwicklung gegenüber dem SAUSSURESCHEN Entwurf einer Zeichentheorie ist bei PEIRCE in zwei Bereichen zu sehen. Erstens ist das Modell von PEIRCE ohne

87 DERRIDA 2001, 32: „Diese Zitathaftigkeit, diese Verdoppelung der Doppelheit, diese Iterabilität des Zeichens [*marque*] ist kein Zufall und keine Anomalie, sondern ist genau das (Normale/Anormale), ohne das ein Zeichen [*marque*] nicht einmal mehr auf sogenannt „normale“ Weise funktionieren könnte. Was wäre ein Zeichen [*marque*], das nicht zitiert werden könnte?“

88 FISCHER-LICHTE 2013, 40.

89 DERRIDA 2001, 44, spricht im Zusammenhang mit Kommunikationsprozessen von „einer *Dissemination*, die sich nicht auf eine *Polysemie* reduziert.“ Die *Dissemination* bezieht er auf den Verstehensprozess des Empfängers des Zeichens.

90 PEIRCE 1983, 64. Vgl. zur Semiose bei PEIRCE auch Eco 2002, 29; Eco 1987a, 37–39. Im Rahmen dieser Arbeit ziehe ich Interpretans im Neutrum der Form im Maskulinum vor.

91 PEIRCE 1983, 64–66 unterscheidet drei verschiedene Arten von Zeichen: Ikone, Indices und Symbole.

92 PEIRCE 1983, 64: „Ein *Zeichen* oder *Repräsentamen* ist alles, was in einer solchen Beziehung zu einem Zweiten steht, das sein *Objekt* genannt wird, daß es fähig ist ein Drittes, das sein *Interpretant* genannt wird, dahingehend zu bestimmen, in derselben triadischen Relation zu jener Relation auf das Objekt zu stehen, in der es selbst steht. Dies bedeutet, daß der Interpretant selbst ein Zeichen ist, das ein Zeichen desselben Objekts bestimmt und so fort ohne Ende.“ Vgl. zum Interpretans als vermittelnder Instanz zwischen Sender und Empfänger Eco 2002, 29: „In einem Semiose-Verhältnis aber ist der Stimulus ein Zeichen, das, um eine Reaktion hervorbringen zu können, von einem dritten Element vermittelt werden muß (nennen wir es nun „Interpretans“, „Sinn“, „Signifikat“, „Verweis auf den Code“ ...), welches bewirkt, daß das Zeichen sein Objekt für den Empfänger darstellt.“

einen Sender möglich, der bei SAUSSURE immer mitgedacht werden musste, um den Kontext eines Zeichens bestimmten zu können.⁹³ Durch das Interpretans schreibt sich der Kontext eines Zeichens gleichsam konventional in es hinein.⁹⁴ Eine semiotische Analyse sucht nach diesen Konventionen, die die Interpretation eines Zeichens bedingen:⁹⁵

Die Anerkennung auch der Symptome als semiotischer Vorgänge bedeutet keineswegs eine Entkonventionalisierung der Semiotik [...]. Sie bedeutet nur eine Feststellung von Interpretationskonventionen auch in der Art und Weise, wie wir versuchen, Naturphänomene zu entziffern, als ob diese Zeichen wären, die etwas mitteilen. Die Kultur hat nämlich einige Phänomene selektioniert und als Zeichen aufgestellt, eben weil diese in der Tat unter geeigneten Umständen etwas mitteilen.

Der zweite Punkt, der dem PEIRCESCHEN Modell an Entwicklung zukommt, ist die Ablösung des Zeichenbegriffs von rein sprachlich gedachten Zeichen. PEIRCES Modell erlaubt, auch nicht-sprachliche Zeichen wie Bilder, Töne oder Berührungen semiotisch zu deuten.⁹⁶

Sowohl für die Dekonstruktion als auch für die Semiotik ist der Begriff der Konvention zentral. Beide theoretische Richtungen verankern in der Auseinandersetzung mit SAUSSURES Zeichentheorie konventionale Elemente als einem Zeichen inhärent. DERRIDA spricht diesbezüglich vom zitierbaren Charakter von Zeichen (Iterabilität), die durch die Transformation in neue Kontexte stets ein Teil ihres alten Zusammenhangs mittransportieren (Spur) und gerade durch diesen Bruch performative Qualitäten entfalten.⁹⁷ Die Semiotik, in dieser Arbeit vornehmlich durch die Arbeiten SAUSSURES, PEIRCES, CULLERS und ECOS repräsentiert, betrachtet auch nicht-Sprachliches als Zeichen. Diese sind vergleichbar einem Code an Konventionen gebunden, die es bei einer Interpretation zu entschlüsseln gilt.⁹⁸

⁹³ ECO 2002, 30. Bei SAUSSURE ist dieser Gedanke mit der Konventionalität der Signifikanten verbunden, die sich in einer Gemeinschaft in die gewöhnliche Verwendung von Sprache einschreiben, vgl. SAUSSURE 2014, 108 (1177–1183).

⁹⁴ PEIRCE 1983, 64: „Kein Zeichen fungiert nämlich als ein Zeichen, bevor es einen tatsächlichen Interpretanten hat [...]“. Am stärksten ist die Konventionalität sicher bei der dritten Zeichenklasse nach PEIRCE, den Symbolen: „Ein *Symbol* ist ein Zeichen, dessen zeichenkonstitutive Beschaffenheit ausschließlich in der Tatsache besteht, daß es so interpretiert werden wird.“ (65).

⁹⁵ ECO 2002, 30.

⁹⁶ ECO 1987a, 38 weist darauf hin, dass das Modell von PEIRCE keinen menschlichen Sender voraussetzt, sondern lediglich einen Menschen als Empfänger erfordert. Einen Überblick über das breite Feld semiotischer Forschung bietet ECO 2002, 20–26. Vgl. zur semiotischen Analyse in der Kunstgeschichte GELDERBLOM 1995.

⁹⁷ ZIRFAS 2001, 77: „Dabei soll deutlich werden, dass Derrida performative (Sprech-)Akte als selbst-identifizierende, *autoreferentielle Vollzüge* versteht, die nicht nur mit ganz spezifischen *Wirklichkeitseffekten* versehen sind, sondern in einer Bewegung von Wiederholungen und Veränderungen gründen, die zugleich das Gelingen der Vollzüge wie der Effekte in Frage stellen. Denn Derrida definiert das Performative als *Bruch* mit dem ihm vorgängigen Kontext.“

⁹⁸ Gegen diese Auffassung klassischer semiotischer Modelle wendet sich DERRIDA mit seiner Idee der Dissemination, vgl. ZIRFAS 2001, 79.

Unter Rückgriff auf dekonstruktivistische und semiotische Modelle wird im Folgenden Optatians eigener Zeichenbegriff thematisiert, der zum Schluss des Kapitels Perspektiven für eine zeichentheoretische Lesart seiner Gedichte eröffnen wird.⁹⁹ Optatian verwendet unterschiedliche Begriffe, um die von ihm zur Textproduktion genutzten Zeichen zu beschreiben.¹⁰⁰ Jeder dieser Begriffe birgt unterschiedliche semantische Potentiale, die auf die intermediale Gestaltung seiner Gedichte verweisen. Ausgangspunkt von Optatians Dichtung ist der Grundstoff seiner Dichtung (*materia*), von der Konstantin sagt, dass der Dichter sie nach der Beschaffenheit seines Talents ausgewählt habe:¹⁰¹

Si tantum pondus et gravitas spectarentur in carmine et Graeca post Chium Maeoniumve vatem et Latina post rusticum Mantuanum eloquentia siluisset, nec frustra culpabiles forent, qui sibi materias pro ingeniorum qualitate sumentes inani opere sudassent, cum penes primos facundiae conditores gloria tota resideret, frater carissime.

Wenn in einem Gedicht nur Gewicht und Erhabenheit betrachtet würden und die griechische Beredsamkeit nach dem Dichter aus Chios oder aus Mäonien und die lateinische nach dem bukolischen Dichter aus Mantua verstummt wäre, mein geschätzter Bruder, könnte man nicht zu Unrecht denjenigen einen Vorwurf machen, welche, indem sie sich ihre Stoffe nach der Beschaffenheit ihrer Talente wählten, sich in unnützer Mühe der schweißtreibenden Arbeit unterzogen hätten, während bei den Begründern der Beredsamkeit der ganze Ruhm zurückbliebe, wertester Bruder.

Zum einen ist mit *materia* Optatians Wahl der Gattung gemeint. Schließlich schreibt er nicht zuletzt deshalb panegyrische Gedichte, um Konstantin zu seinem Regierungsjubiläum zu beschenken und zugleich sein Rehabilitationsgesuch zu überbringen. Zum anderen steht *materia* für die neuartige Form der Textgestaltung sowie ihrer hochgradig technischen Ausarbeitung, die den Dichter aufgrund ihres Innovationspotentials bei der Produktion ins Schwitzen bringt.¹⁰² *Materia* ist demnach doppelt konnotiert. Erstens liefert Konstantin den inhaltlichen Stoff der Gedichte in Form seiner Herrschertugenden, Siege und genealogischen Verbindungen. Zweitens verweist der Begriff auf den materiellen Grundstoff, aus dem Optatians Texte ge-

⁹⁹ Eine semiotische Lektüre Optatians hat jüngst BAŽIL 2017 vorgenommen, der neben der Webmetaphorik und Optatians Nähe zu einem atomistischen Sprachverständnis auch auf seine Bezüge zur Anagrammtheorie SAUSSURES eingeht. Er kommt zu dem Schluss, dass sich Optatians Texte in vielfacher Hinsicht in semiotische poetische Verfahren des 4. Jhs. eingliedern lassen (363–365). So variierten Optatians Texte durch permutative Verfahren nur die Semantik der Textoberfläche und erzeugten nicht immer gänzlich neue Textrealitäten. Aus diesem Grund zieht BAŽIL 2017 Parallelen zu zeitgenössischen Centos und Bibelkommentaren, die mit ähnlichen Enthüllungsmechanismen arbeiteten. Vgl. zur Dynamik des Zeichenbegriffs bei Optatian SQUIRE 2017b, 14–25.

¹⁰⁰ Instrument zur Erarbeitung dieses analytischen Teils ist das Begriffsregister in POLARA I. 1973, 125–174.

¹⁰¹ *Epist. Const.* 1. ERNST 2012, 27.

¹⁰² Vgl. *carm.* 19, wo der Dichter ermattet von zahlreichen Windungen, in die sein Geist bei der Produktion verstrickt ist, wie ein Hund vor Anstrengung keucht (*hiulco*, *carm.* 19.27).

macht sind, also auf den einzelnen Buchstaben, der zahlreiche Nahtstellen zur lautlichen, visuellen und haptischen Qualität des Textes in sich vereint.

Optatian nutzt verschiedene Begriffe, die einen einzelnen, aufgeschriebenen Buchstaben bezeichnen: *nota*, *elementum* und *littera*. *Nota* bezeichnet einen einzelnen aufgeschriebenen Buchstaben.¹⁰³ Das dazugehörige Verb *notare* verweist zwar immer auf den Akt des Schreibens, ist in seiner Ausprägung jedoch nicht auf einen einzelnen Buchstaben beschränkt, sondern bezeichnet auch Linien oder die farbliche und figürliche Zierde der Gedichte.¹⁰⁴ *Elementum* steht an einer semantischen Grenzlinie zwischen der schriftlichen, lautlichen und haptischen Bedeutungsebene.¹⁰⁵ In *carmen* 3 bezeichnet *elementum* einen Einzelbuchstaben, der sowohl die farblich-künstlerische Qualität des Textes als auch seine metrisch-klangvolle Gestaltung erzeugt.¹⁰⁶ In den Umrissgedichten bezieht sich *elementum* nicht auf einzelne Buchstaben, sondern auf ganze Verse, die zugleich die Bauteile des dargestellten Gegenstandes sind.¹⁰⁷ Im Altargedicht (*carmen* 26) und der Wasserorgel (*carmen* 20) schreibt der Dichter, dass die Länge der Verse ab- oder zunimmt, um den gewünschten Umriss zu erzeugen.¹⁰⁸ *Elementum* erhält im Wasserorgelgedicht zusätzlich lautliche Qualitäten, indem die vertikal geschriebenen Verse, die die Orgelpfeifen des Instruments bilden, beim Ziehen der Schieber unterschiedliche Töne hervorbringen.¹⁰⁹ Der dritte Begriff, mit dem Optatian geschriebene Buchstaben bezeichnet, ist *littera*.¹¹⁰ Anders als *elementum*, das sich vor allem auf die intermedialen Aspekte

103 *Carm.* 1.3–4: *argento auroque coruscis | scripta notis*; *carm.* 2.14: *sit nota prima sui*; *carm.* 19.20: *arte notis picta felicia saecula plaudens* (s. v. *nota*). Eine Ausnahme bildet *carm.* 18.19: *solum vota notis late sua Romula dat plebs*? In dieser rhetorischen Frage an den Kaiser bringt der Dichter zum Ausdruck, dass seine Wünsche (*vota*, *carm.* 18.19) in Form von Intextfiguren (*notis*, *carm.* 18.19) Exklusivität beanspruchen dürfen. *Notis* bezieht sich hier auf einen Verbund von Buchstaben, der an der Textoberfläche eine geometrische Figur zeichnet.

104 *Carm.* 1.4: *picto limite dicta notans*; *carm.* 19.35: *flore notans votum vario dat pagina felix* (s. v. *notans*). *Carm.* 4.2: *pagina flexosa tramite vota notat*; *carm.* 19.17: *iam stimulat signis exultans Musa notare*, 18: *gaudia laetus nunc per me notat avia Phoebus* (s. v. *noto*).

105 BAŽIL 2017, 351–358 verbindet Optatians *elementa* u. a. mit der Lehrdichtung des Lukrez, in der *elementum* sowohl ein Atom als auch einen einzelnen Buchstaben bezeichnet. Ein lexikografisches Lemma des Begriffs *elementum* bietet PELTTARI 2017, 383, der den Begriff ab Konstantinischer Zeit zusätzlich mit einer christlichen Konnotation belegt.

106 Der Vers *picta elementorum vario per musica textu* (*carm.* 3.35, i.3) ist programmatisch, vgl. zum multimodalen Dichtungskonzept in *carm.* 3 v. a. MÄNNLEIN-ROBERT 2017, 324–332.

107 *Elementum* ist zudem der einzige Zeichenbegriff bei Optatian, den er in den Umrissgedichten verwendet. In diesen Texten (*carm.* 20, 26, 27) taucht ansonsten kein anderer Begriff für ‚Buchstabe‘ oder ‚Zeichen‘ auf.

108 *Carm.* 20b.9–10: *uno bis spatio versus elementa prioris | dinumerans*; *carm.* 26.22: *elementa crescunt et decrescunt carminum*.

109 Vgl. zu einer onomatopoetischen Lese-performance in *carm.* 20 Kapitel 3.1.3.

110 Optatian nutzt *littera* an nur einer Stelle (*ordine ut in duplicem nectatur littera vocem*, *carm.* 16.6). Die Stelle *carm.* 17.5 ist kein poetologisches Statement des Dichters, da der Text ein metrisches Scholion zu *carm.* 18 ist und vermutlich nicht von Optatian, sondern von einem spätantiken oder mittelalterlichen Schreiber stammt, vgl. zu *carm.* 17 Kapitel 3.2.2. Die Stelle *numero litte-*

seiner Gedichte bezieht, verwendet Optatian *littera* dann, wenn es ihm um die Überschreitung sprachlicher Grenzen geht. So bezeichnet *littera* in *carmen* 16 den doppelten graphemischen und phonemischen Wert eines Buchstabens in zwei unterschiedlichen Sprach- und Zeichensystemen, der je nach Textebene lateinisch oder griechisch gelesen werden kann.¹¹¹

Die nächst größere sprachliche Einheit, die Optatian benennt, ist ein einzelnes Wort.¹¹² Auch der Begriff *verbum* oszilliert zwischen der sprachlichen, lautlichen und visuellen Bedeutungsebene und bezeichnet ein Wort einerseits in Bezug auf seinen semantischen Gehalt, andererseits in seiner Funktion als Puzzleteil auf dem Gitterraster, das variabel bewegt werden kann. In *carmen* 16, das schon im Hinblick auf seine Zweisprachigkeit diskutiert wurde, beschreibt Optatian, dass er es wagt, das, was nicht in Einklang steht, mit verbundenen Wörtern zusammenzufügen.¹¹³ Die Art der Verbindung wird nicht näher beschrieben, kann jedoch in diesem Text vielfältiger Natur sein, z. B. semantisch, syntaktisch, horizontal oder vertikal am Gitterraster orientiert oder bezogen auf die Zweisprachigkeit. In *carmen* 25, in dem nahezu alle Wörter ihre Stellung im Text nach bestimmten Regeln verändern und somit permanent neue Texte erzeugen können, nimmt das einzelne Wort den Platz eines Puzzleteils ein, das durch seine Variabilität immer neue syntaktische und semantische Ebenen erzeugt.¹¹⁴ Wie ein einzelner Buchstabe in seiner Funktion als sprachlicher Bedeutungsträger zahlreiche weitere semantische Dimensionen beinhalten kann, funktionalisiert Optatian einzelne Wörter zu polysemantischen Bedeutungsträgern, die grundlegend für die Herstellung einer gitterähnlichen und im Metrum gebundenen Textstruktur sind.

Optatians *materia*, Buchstaben und Wörter, bilden auf der Ebene des Intextes in den Gittergedichten eine weitere Zeichenebene, die geometrischer, figuraler, numerischer oder litteraler Natur sein kann. Die Erzeugung dieses Musters durch den Intext bezeichnet Optatian mit dem Begriff *signum*.¹¹⁵ Besonders häufig wird das Christogramm als *signum* bezeichnet.¹¹⁶ *Signare* verweist auf die Erzeugung ei-

rurum (*Epist. Const.* 11) ist nicht einschlägig, da es sich nicht um eine Eigenbezeichnung Optatians handelt.

111 *Carm.* 16.6: *ordine ut in duplicem nectatur littera vocem*. Vgl. zur Zweisprachigkeit in Optatians Gittergedichten und den *technopaignia* des Ausonius ERNST 2009, 280–284.

112 Interessanterweise nutzt Optatian den Begriff *syllaba* nicht, der ja gerade in Bezug auf die metrische Konzeption eine entscheidende Rolle spielt.

113 *Carm.* 16.1–2: *dissona conexus audet componere verbis | omina mens elata bono*.

114 *Carm.* 25: *undique confusis constabunt singula verbis*. Vgl. zu *carm.* 25 Kapitel 2.1.3.

115 *Carm.* 4.1: *vicennia signa*; *carm.* 8.2: *pia signa*; i.1: *salutari signo*; *carm.* 18.23: *talis suis signis*; *carm.* 19.1: *caelestia signa*; 17: *signis*; 29: *signa laetissima*. Die Ausnahme bilden *carm.* 12.12–14 und 16.29, wo *signa* an einer Stelle auf die Gestirne verweist (*carm.* 12.12–14) und an der anderen Stelle mit ‚Feldzeichen‘ zu übersetzen ist (*carm.* 16.29). Vgl. zu verschiedenen Ausprägungen der *signa* Optatians SQUIRE 2017b, 14–25.

116 Vgl. dazu *carm.* 19.1 (*caelestia signa*) und *carm.* 8.2 (*pia signa*). *Carm.* 24.35 muss als Belegstelle umstritten bleiben, da der Text womöglich nicht von Optatian, sondern von einem mittelalterlichen Schreiber stammt, vgl. POLARA II. 1973, 153.

nes Textes auf drei unterschiedlichen Zeichenebenen durch das Aufschreiben von Buchstaben.¹¹⁷ In *carmen* 19, das als Meisterstück der Optatian'schen Intextkunst gilt, indem es alle möglichen Formen des Intextes in der Figur des Schiffes vereint, kommt der Begriff *signum* an drei Stellen mit jeweils unterschiedlicher Konnotation vor.¹¹⁸ Die erste Stelle bezeichnet vornehmlich das Christogramm, das den Mast des Schiffes bildet, jedoch als Synekdoche auch für das Schiff als Ganzes stehen kann.¹¹⁹ Die zweite Nennung von *signum* bezieht sich auf die gesamte Anlage des Textes aus mehreren Text- und Zeichenebenen und rückt somit in das Handlungsfeld von *signare*.¹²⁰ Die dritte Stelle bezeichnet die Zahl 20 (XX) in der Figur des Schiffes als „höchst erfreuliche Zeichen“, was sich auf das zwanzigjährige Regierungsjubiläum Konstantins bezieht, zu welchem Anlass das Gedicht verfasst wurde.¹²¹ Wie bereits auf der Buchstaben- und Wortebene deutlich geworden ist, bedienen die von Optatian genutzten *signa* vielfältige semantische Deutungshorizonte, die in Abhängigkeit vom individuellen Umgang des Lesers mit dem Text weitere Bedeutungsebenen entfalten.

Es ist Zeit, ein Fazit aus Optatians Zeichenbegriff und seinem theoretischen Fundament in der Dekonstruktion und Semiotik zu ziehen. Optatians Texte können als semiotische Felder untersucht werden, deren Zeichen kulturelle Bedeutungsträger sind. Mit seinen vielschichtigen Zeichen an der Textoberfläche (*signa*), die aus einzelnen Buchstaben (*littera*, *elementum*) bestehen, führt Optatian programmatisch die Arbitrarität bzw. *différance* von Zeichen vor.¹²² Seine Texte zeigen, dass sprachliche Zeichen nicht an fixierte Bedeutungen gebunden sind, die sich auf der Seite des Empfängers allein im Medium der Sprache realisieren. Je nach Interpretans kann ein einzelner Buchstabe bei Optatian multimediale semantische Bezüge erzeugen, die nicht nur sprachlicher, sondern auch akustischer, visueller oder numerischer Natur sein können.

117 *Carm.* 2.12–13: *signato partes ut limite claudat | iure pari carmen*; *carm.* 5.i.2: *per varios signare modos devotaque mentis*; *carm.* 6.33–34: *et testis nota tropaea | depictis signare metris*; *carm.* 7.11–12: *quo pagina in omnis | signatur modulos*. Eine Ausnahme bildet *carm.* 18.2, wo *signes* als panegyrisches Motiv bezogen auf Konstantins lichtdurchflutete Herrschaft zu verstehen ist.

118 Vgl. zu *carm.* 19 Kapitel 3.1.5.

119 *Carm.* 19.1: *prodentur minio caelestia signa*, vgl. dazu auch POLARA II. 1973, 118–119.

120 *Carm.* 19.17: *iam stimulat signis exultans Musa notare*.

121 *Carm.* 19.29: *signa palam dicam laetissima flumine sancto*.

122 Unter Bezugnahme auf strukturalistische Theorien weist bereits OKÁČOVÁ 2006 auf die Arbitrarität von Optatians Zeichengebrauch hin. Sie macht ihre Beobachtungen vor allem an der Verwendung einzelner Buchstaben in zwei unterschiedlichen Sprach- und Zeichensystemen anhand der *carm.* 16, 19 und 23 fest (45–46). Für sie geht der strukturalistische Charakter von Optatians Texten soweit, dass sie sich im Sinne der Dekonstruktion einem Punkt entgegenbewegen, an denen sie sich selbst widersprechen: „The striking paradox is to be seen in the fact that the formal perfection of the examined poetry actually discloses the structural imperfection of the language on which it inevitably depends.“ (47) Den Begriff des Performativen verwendet sie jedoch nicht.

Die Semiose nach PEIRCE findet bei Optatian vor allem dann eine Entsprechung, wenn ein Leser die einzelnen Bestandteile der Semiose (Interpretans, Objekt, Zeichen) auf unterschiedlichen Textebenen suchen und zusammenführen muss. Gerade in diesen Texten, die ihrem Leser ein reichhaltiges Sinnangebot symbolischer und figuraler Deutungsmöglichkeiten bieten, zeigt sich, dass der Prozess der Semiose unendlich erscheint. Das einschlägigste Beispiel bietet *carmen* 19, dessen dargestelltes Schiffsmotiv zahlreiche Deutungen erlaubt. Diese können je nach angenommenem Verhältnis von Objekt (z. B. dem Text oder der Schiffsdarstellung), Interpretans (z. B. der bevorzugten Interpretationsrichtung) und den einzelnen Zeichen des Textes (z. B. einzelnen Buchstaben, ganzen Wörtern oder den dargestellten Symbolen) unterschiedlich ausfallen.¹²³ Dementsprechend zahlreich sind die in der Forschung vorgeschlagenen Lesarten für *carmen* 19. Sie reichen von einer biografischen Deutung des Schiffes über eine christliche und panegyrische bis zu einer metapoetischen Interpretation.¹²⁴

Neben der polysemantischen Valenz eines Buchstabens kann man deren Anordnung auf einem Gitterraster ebenfalls mit Begriffen aus der Semiotik und Dekonstruktion fassen. Folgt man DERRIDA und seiner Idee der Iterabilität, so ist es möglich, Optatians Zeichen als Zitate zu bezeichnen. Die Buchstaben der Grundtexte, die alle weiteren Zeichenebenen bilden, sind einerseits an ihren Kontext, das heißt an ihren zugewiesenen Platz auf dem Gitterraster, gebunden. Andererseits bilden die Buchstaben zwei weitere Textebenen, deren Lektüre nur möglich ist, wenn man sie aus ihrem ursprünglichen Kontext löst und in den Zusammenhang von Intext und erzeugtem Muster setzt. Dabei verlieren einzelne Buchstaben nie ihre genealogische Spur, sondern erzeugen je nach Textebene oder Leserichtung aus ihrem ursprünglichen Kontext heraus einen neuen semantischen Zusammenhang. Besonders anschaulich ist die genealogische Spur einzelner Buchstaben in solchen Texten, an deren Kreuzungsstellen im Intext derselbe Buchstabe steht.¹²⁵ In *carmen* 2 trifft der Leser beispielsweise an jeder Schnittstelle der Quadrate auf ein ‚S‘, das entweder in *sancte*, *Caesar* oder *serenus* enthalten ist. Das ‚S‘ am Ende von *serenus* fungiert in einigen Versen gleichzeitig als Wortanfang von *sancte*, wenn der Leser seine Leserichtung von vertikal zu horizontal ändert.¹²⁶ Die beiden Spuren des ‚S‘ laufen gewissermaßen nebeneinander und werden vom Leser je nach Leserichtung entweder zur Lektüre von *serenus* oder *sancte* verwendet.

¹²³ Vgl. zur Polysemantik von *carm.* 19 besonders SQUIRE 2017b, 22 f.; SQUIRE 2015, 110.

¹²⁴ Vgl. zu unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten des Schiffsmotivs u. a. SQUIRE 2015, 110; WIENAND 2012a, 397 f.; BRUHAT 2008, 94–98; ERNST 1991, 130–131, 129; KLUGE 1924, 345. Eine ausführliche Diskussion der Forschungsliteratur zu *carm.* 19 folgt in Kapitel 3.1.5.

¹²⁵ Einschlägig ist die Intextgestaltung in den *carm.* 2 und 18, an deren Kreuzungen jeweils ein S bzw. A steht, vgl. zur Interpretation beider Texte Kapitel 3.2.2.

¹²⁶ Genauso kann das ‚S‘ in *Caesar* den ersten Buchstaben von *sancte* bilden, wenn der Leser seine Richtung an einigen Kreuzungsstellen von horizontal zu vertikal oder umgekehrt ändert. *Serenus* und *Caesar* sind an anderen Schnittstellen auf ähnliche Weise miteinander verbunden.

Eine Auseinandersetzung mit semiotischen und dekonstruktivistischen Zeichenmodellen hat gezeigt, dass sich Optatians Texte, vor allem seine Gittergedichte, nicht nur durch einen visuellen Aufbau aus Grundtext, Intext und Muster auszeichnen, sondern auch einen semantischen Unterbau haben. Die Polyvalenz einzelner Buchstaben erzeugt ein Geflecht an Bedeutungen, die sich gleichsam unsichtbar in den Text einschreiben und während der Lektüre die Semioseprozesse des Lesers anregen. In diesem Zusammenhang hat sich gezeigt, dass ein einzelner Buchstabe alle nur denkbaren Funktionen erfüllen kann, die dem Leser helfen, die visuellen Zeichenebenen zusammenzuführen. Optatians Texte in Bezug auf ihre performativen Lesestrategien zu untersuchen, bedeutet demnach, nicht nur das visuelle Gewebe des Textes aufzulösen, sondern auch den semantischen Unterbau in den Blick zu nehmen, der weitere Bedeutungsdimensionen öffnet. Wie in den Analysekapiteln unter 3. am Einzeltext gezeigt werden wird, beinhaltet der semantische Unterbau unter anderem verschiedene Phänomene von Intertextualität und metrischer Kombinatorik. Im Prozess, alle Textebenen miteinander zu verbinden, entfaltet die performative Kraft einer Textebene während der Lektüre weitere performative Elemente, wenn sie mit einer anderen Ebene verbunden wird.¹²⁷ Da jede Textebene nur für sich wahrnehmbar ist und erst in einem zweiten Schritt mit einer weiteren verknüpft werden kann, führen Optatians Texte ein hierarchisiertes und fragmentiertes Lektüreverfahren vor. Die Fragmentierung der Lektüre erfordert entweder eine Konstruktions- oder eine Dekonstruktionsleistung des Lesers, je nachdem, in welche Richtung des mehrdimensionalen Textes – von der Oberfläche in die Tiefe oder umgekehrt – er gerade liest.

2.1.3 Literaturtheorie: Der Leser als Co-Produzent des Textes

In der poststrukturalistischen Literaturwissenschaft fand die Konzeption des Performativen, wie sie in der Sprachphilosophie, Semiotik und Dekonstruktion entwickelt wurde, Eingang in vielfältige Theorien.¹²⁸ Im Fokus der Auseinandersetzung zahlreicher Literaturtheoretiker stand vor allem die Selbstreferentialität poetischer Texte, der ein hohes Maß an performativer Kraft zugesprochen wurde.¹²⁹ Nachdem sich der Begriff des Performativen zunehmend von Sprechakten gelöst hatte, wurde er mehr und mehr auf Bereiche übertragen, die die Interpretation von Texten betreffen.¹³⁰ Im Zuge der Funktionalisierung performativer Elemente für die Textanalyse kam der Aktivität des Lesers gesteigerte Aufmerksamkeit zu.

¹²⁷ Vgl. zu unterschiedlichen Lesestrategien eines Textes, die in ihrer Gesamtheit die Interpretation eines Textes bilden CULLER 2001, 82–86. Vgl. zur performativen Dimension des semantischen Transfers verschiedener Textebenen 80.

¹²⁸ ECO 1987b, 31–35.

¹²⁹ WIRTH 2002a, 25.

¹³⁰ Viele dieser Theorien sind weiterhin stark von dem Gedanken kultureller semiotischer Codes geprägt, die sich in vielfältiger Weise in Texte einschreiben und den Leser zum Füllen „semanti-

Der folgende Abschnitt knüpft an Überlegungen aus der modernen Literatur- und Rezeptionstheorie an und zeigt, dass ein Leser Optatians als Co-Produzent des Textes auftritt.¹³¹ In vielen Gedichten Optatians wird der Akt der Lektüre mit dem Schreibprozess parallelisiert. In solchen Fällen ist der Leser aktiv an der Textproduktion beteiligt. Lesen und schreiben sind bei Optatian miteinander verzahnte Prozesse, die als Strategien im Text angelegt sind.¹³² Im Rahmen dieser Einschreibung des Lesers in den Text geht es nicht nur darum, die Textstruktur, die der „empirische Autor“¹³³ Optatian anlegte, wieder herzustellen. Wie im Kapitel zur Dekonstruktion und Semiotik gezeigt, erzeugt ein Leser Optatians weitere semantische Textebenen, die erst während der Lektüre entstehen. Die angelegte performative Dimension der Lektüre wirkt wiederum auf den Produktionsakt und somit auf den empirischen Autor zurück, der die Strategien von Autor und Leser im Text implementierte. Über die bloße Aktivierung des Rezipienten hinaus offenbart die Konstruktion von Autor- und Leserstrategie in Optatians Texten eine Poetik der Herausforderung, die der empirische Autor seinem gedachten Leser stellt.¹³⁴ In der Summe simulieren Optatians Texte ihrem Leser, dass er in der Lage ist, die Technik des Textes vollkommen zu beherrschen. Diese Feststellung gilt unabhängig davon, ob ein einzelner Leser alle Kniffe des Textes beherrscht oder nicht. Vielmehr zählt das performative Potential, durch das seine *carmina* intellektuelle Herausforderung konstruieren. Um seinen Leser herauszufordern, implizieren Optatians Gedichte meist eine starke Autorstrategie, die den Dichter als Produzenten triumphieren lässt. Wie am Beispiel von *carmen* 25 gezeigt wird, schränken solche Texte die starke Präsenz des Autors ein, von denen der empirische Autor selbst nie alle möglichen Lesarten kennt. In diesen Fällen behält der Text die Oberhand über Autor- und Leserstrategie und legt nur dann sein volles performatives Potential frei, wenn man sich seine Lektüre als endlos vorstellt.

Das wohl prominenteste Beispiel des Poststrukturalismus, das die Aktivität des Lesers als vorrangige Größe bei der Textanalyse postuliert, ist „Der Tod des Autors“

sche[r] Lücken“ auffordern, vgl. Eco 1987a, 367. Zu nennen sind hier vor allem die Arbeiten von Eco und BARTHES, auf die ich in diesem Abschnitt verweise. In Bezug auf rezeptionstheoretische Leserkonzepte, z. B. den „zeitgenössischen Leser“, spricht Iser auch von „kulturelle[n] Code[s]“, die zur Untersuchung dieses historischen Lesertyps herangezogen werden, vgl. Iser 1984, 52.

131 Vgl. zum „Leser als Koproduzenten des Autors“ ERNST 1985, 91, der sich auf das Leserkonzept in manieristischer Barocklyrik bezieht.

132 Ecos „Modell-Autor“ und „Modell-Leser“ thematisiere ich im Verlauf dieses Kapitels ausführlicher.

133 Eco 1998, 76 trennt den „empirischen Autor“ vom „Modell-Autor“ eines Textes. „Empirischer Autor“ meint den tatsächlichen historischen Autor eines Werkes, im Rahmen dieses Kapitels also Optatian. Im Folgenden werde ich diesen Begriff aufgreifen und in diesem Sinn auch vom tatsächlichen Autor sprechen.

134 Vgl. dazu auch Iser 1984, 176: „Denn das Lesen wird erst dort zum Vergnügen, wo unsere Produktivität ins Spiel kommt, und das heißt, wo Texte eine Chance bieten, unsere Vermögen zu betätigen.“

von Roland BARTHES.¹³⁵ In Anlehnung an die Idee einer sprachlichen Matrix aus der Dekonstruktion stellt er den „moderne[n] Schreiber“ in den Fokus seiner Untersuchung, den er vom empirischen Autor abgrenzt.¹³⁶ Schreiben bezeichnet BARTHES als performativen Prozess, der sich durch ein hohes Maß an Selbstreflexivität auszeichne und den modernen Schreiber während der Textproduktion entstehen ließe. Der empirische Autor existiere vor dem modernen Schreiber und sei gleichsam der Hüter seines Werks.¹³⁷ Schreiben ist nach BARTHES nicht so zu verstehen, dass sich ein Autor als Person in einen Text einschreibt.¹³⁸ Vielmehr gehe es bei der Verschriftlichung eines Textes darum, sprachliche Fragmente zusammenzustellen, die als Zitate verstanden werden können.¹³⁹

Heute wissen wir, daß ein Text nicht aus einer Reihe von Wörtern besteht, die einen einzigen, irgendwie theologischen Sinn enthüllt [...], sondern aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen [‘écritures’], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen.

Somit erscheine das Geschriebene nicht als individuelle Kreation eines Autors, sondern als sprachliches Konstrukt, das auch außerhalb der Figur des tatsächlichen Autors denkbar sei.¹⁴⁰ In diesem Sinn schreibt BARTHES der Sprache den Posten des Handlungsträgers zu und knüpft damit an AUSTINS Sprechakttheorie an.¹⁴¹

Mit dem „Tod des Autors“ beginnt für BARTHES das Leben des Lesers.¹⁴² Das performative Element eines Textes liegt für ihn in der Sprache und wird nicht von der Person des Autors dominiert. Damit schafft er eine Trennung des empirischen Autors von seinem Text, der nur vom modernen Schreiber repräsentiert wird. Der moderne Schreiber ist nichts anderes als die Strategie des tatsächlichen Autors im Text, die zeitgleich mit der Abfassung entsteht. Die textimmanente Autorstrategie dient dem Leser als Anknüpfungspunkt, die Sprache des Textes zu entschlüsseln, und stellt das eigentlich performative Element an BARTHES Theorie dar.

Überträgt man BARTHES Überlegungen auf die performative Qualität einer Lektüre Optations, so fällt vor allem seine Konzeption des modernen Schreibers ins

135 BARTHES 2002. Vgl. zum „Tod des Autors“ auch WIRTH 2002a, 27–28.

136 BARTHES 2002, 107. Den Schreiber bezeichnet BARTHES im französischen Original als „scripteur“, den empirischen Autor als „auteur“, „*auteur*“ oder „Auteur“, vgl. dazu auch 104 (Anm. 1). Vgl. zum Begriff der Schrift in der Dekonstruktion Kapitel 2.1.2.

137 BARTHES 2002, 107.

138 BARTHES 2002, 106–107. Eine andere Konzeption der Einschreibung eines Autors in seinen Text kann über das Konzept des Körperlichen hergestellt werden. Die Idee, dass ein Autor sich während seines Schreibprozesses körperlich in den Text einschreibt und damit seine performative Dimension für den Leser verändert, findet sich vor allem in den Arbeiten von Judith BUTLER, vgl. dazu SCHNEIDER 2006.

139 BARTHES 2002, 108.

140 WIRTH 2002a, 28.

141 BARTHES 2002, 107.

142 BARTHES 2002, 110.

Auge. Dieser weist vielfältige Parallelen mit einigen Lesestrategien auf, die für Optatians Texte zentral sind. BARTHES moderner Schreiber agiert mit sprachlichen Fragmenten, die er untereinander mischt und im Sinne einer großen Enzyklopädie an möglichen Schriften zueinander in Beziehung setzt.¹⁴³ Das Ergebnis dieses Produktionsakts ist ein Text als „ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“¹⁴⁴ Der fragmentierte Charakter eines Optatian'schen Textes findet in BARTHES Konzeption von Textualität eine Entsprechung. Neben der selbstreferentiellen Entstehung des modernen Schreibers während der Produktion ist auch das textliche Produkt seiner Autorschaft ein fragmentiertes Konstrukt aus diversen kulturellen Zitaten. Im Umkehrschluss bedeutet das, dass nur der Leser dieses Konstrukt auflösen und für sich funktionalisieren kann. Der moderne Schreiber ist gleichzeitig der Anhaltspunkt für den Leser, dessen Aufgabe es ist, in einem selbstreferentiellen Leseakt einzelne Textfragmente zusammenzusetzen. Dabei ist er jedoch nie vollständig an die Strategie des modernen Schreibers gebunden, sondern wird allein von den Schriften, die in den Text eingeschrieben sind, geleitet. Im Sinn von BARTHES vereinigen sich im Leser alle Spuren, Zitate und Schreibweisen eines Textes.¹⁴⁵

BARTHES zeigt, dass ein Text als unabhängig von seinem empirischen Autor verstanden werden kann. In seinem Verständnis von Text existiert nur der moderne Schreiber. In die Lücke zwischen ihm und dem Text tritt der Leser. In Bezug auf Optatians Texte ist eine Engführung des modernen Schreibers mit dem Leser möglich. In einem abstrakten Sinn erlaubt BARTHES Konzept demnach eine Engführung von Lesen und Schreiben, die als interagierende Prozesse gedacht werden.¹⁴⁶ Sowohl der moderne Schreiber als auch der Leser zeichnen sich in ihren Handlungen mit und am Text durch ein hohes Maß an Selbstreferentialität aus und agieren in fragmentarischer Weise mit ihrem Gegenstand: der moderne Schreiber mit Sprache, den Schriften und der Enzyklopädie; der Leser mit dem Text. BARTHES Theorie bietet demnach den ersten Baustein, um einen Leser Optatians als Co-Produzenten des Textes zu bestimmen.

In einem zweiten Schritt geben Leserkonzepte aus der Rezeptions- und Wirkungsästhetik Aufschluss darüber, wie ein Text einen bestimmten Leser vorsieht, entwirft oder erfordert.¹⁴⁷ Die Zahl der aus diesen Ideen entstandenen Leserkonzepte

143 Vgl. Eco 1987b, 35, der den Begriff „Enzyklopädie“ wählt, um kulturelle Codes zu bezeichnen, die bei der Produktion eines Textes eine Rolle spielen und sich in den Text einschreiben, vgl. dazu auch Eco 1998, 94–106; Eco 1987a, 145. BARTHES nutzt den Begriff „Wörterbuch“, aus dem der moderne Schreiber schöpft, vgl. BARTHES 2002, 108.

144 BARTHES 2002, 108.

145 Barthes 2002, 109.

146 SQUIRE 2011, 197 stellt unter Bezugnahme auf BARTHES' poststrukturalistische Überlegungen Ähnliches in Bezug auf die *Tabulae Iliacae* fest, die mehr „writable“ als „readable“ seien, da sie zu einer vollständigen Wahrnehmung ihrer Text-Bild-Interaktionen einen aktiven Leser erforderten.

147 Ein Standardwerk rezeptionsästhetischer Forschung ist die Aufsatzsammlung von WARNING 1979a.

te ist zahlreich: vom „zeitgenössischen“ und „idealen“ Leser, über den „informierten“ und „intendierten“ Leser bis zum „Archileser“ sind gerade in den 1970er-Jahren zahlreiche Modelle entstanden, die die Interpretation literarischer Texte an der Wirkung messen, die sie auf ihren Rezipienten haben.¹⁴⁸ Allen Rezeptions- und wirkungstheoretischen Konzepten ist gemein, dass sie den Leser als textimmanente Struktur auffassen, die man bei der Interpretation aus einem Text extrapolieren kann. Jedoch weisen Rezeptions- und Wirkungsästhetik der historischen und soziokulturellen Dimension des Lesers unterschiedlichen Stellenwert zu.¹⁴⁹ Die Wirkungsästhetik setzt sich mit den texttheoretischen Verfahren auseinander, mit denen die ästhetische Wirkung eines Textes auf seinen Leser hervorgebracht wird. Die Rezeptionsästhetik hingegen fragt nach den historischen Bedingungen sowie kulturellen Umständen der Lektüre und trägt diese als äußere Umstände an die im Text angelegte Leserstrategie heran.¹⁵⁰ Wolfgang Iser weist in „Der Akt des Lesens“ zu Recht darauf hin, dass beide Bereiche, Rezeption und Wirkung, erst dann zu voller Entfaltung kommen, wenn man sie aufeinander bezieht.¹⁵¹

Unter Rückgriff auf Leserkonzepte aus der modernen Literaturtheorie stellt das Folgende Optatians textimmanente Strategie seines Lesers vor, der als Co-Produzent des Textes auftritt. Mit ihren eingezeichneten Lesewegen bieten seine *carmina cancellata* die Möglichkeit, Optatians Leserkonzept in einen breiteren Diskurs spätantiker Kunst und Kultur einzubetten, der den aktiven Rezipienten forciert. Die von Optatian gebotenen Aktivierungsmechanismen greifen diverse Darstellungs- und Wahrnehmungsgewohnheiten auf, die in anderen Bereichen spätantiker Architektur, Kunst und Literatur begegnen.¹⁵² Beispielhaft genannt seien Aspekte von Vereinzelung und Fragmentierung, wie sie in der Kompositkunst oder diversen technopaignischen Texten erscheinen.¹⁵³ Optatians Texte zeigen, dass seine textimmanente Leserführung einerseits auf diese Bereiche zeitgenössischer Aktivierungsmechanismen zurückgreift. Andererseits sind sie keineswegs von ihnen abhängig, um für den Leser wirkungsvoll zu sein. Das performative Element seiner Leserstrategie entfaltet

148 Einen Überblick über die genannten Leserkonzepte bietet Iser 1984, 50–60.

149 Iser 1984, I, 8. In der Forschungsliteratur wird häufig nicht zwischen Wirkungs- und Rezeptionsästhetik getrennt. Beide theoretische Strömungen werden meist unter den Begriff Rezeptionsästhetik gefasst, vgl. dazu KÖPPE/WINKO 2013, 324; SCHMITZ 2002, 102–105, WARNING 1979b.

150 Ein namhafter Vertreter der Rezeptionsästhetik war Hans Robert JAUSS. Sein Konzept eines „rekonstruierbare[n] Erwartungshorizont[s]“ betrachtet den Leser als eine historisch kontextualisierbare Person, die mit bestimmten Fragen an einen Text herantritt, vgl. JAUSS 1979, 133–141.

151 Iser 1984, I.

152 Einen ähnlichen methodischen Ansatz verfolgt PELTTARI 2014. Bei der Analyse verschiedener Leserkonzepte in spätantiker Dichtung verweist er immer wieder auf gemeinsame Merkmale, die Teil einer speziellen spätantiken Ästhetik seien, die sich gezielt der Aktivierung des Lesers verschriebe (1). Unter Bezugnahme auf JAUSS weist er in seiner Einleitung darauf hin, dass man antike Texte bei ihrer Interpretation immer implizit oder explizit in einen kulturellen narrativen Kontext setze (3–4).

153 Vgl. zur Interaktion der *carm.* Optatians mit fragmentierten Darstellungsweisen Kapitel 3.2.1.

auch heute noch das Potential, den Leser als Co-Produzenten an der Herstellung des Textes zu beteiligen.

Aus wirkungstheoretischer Sicht ist ein literarischer Text von der Mitarbeit des Rezipienten abhängig. Die Vorstellung, dass sich ein Text im Akt der Lektüre aktualisiert und dadurch zu seiner vollen Wirkung kommt, bestimmt viele der genannten Leserkonzepte. ISER, einer der einflussreichsten Theoretiker der Wirkungsästhetik, erkannte in diesem Zusammenhang als erster das Potential des Performativen, das die Sprechakttheorie AUSTINS einer leserorientierten Textanalyse bietet.¹⁵⁴ In seinen Ausführungen bezieht er sich vor allem auf das illokutionäre und perlokutionäre Potential von fiktionaler Rede, das er, anders als AUSTIN, nicht auf den Sprecher, sondern auf den Leser bezieht.¹⁵⁵ Als elementaren Bestandteil seines „impliziten Lesers“¹⁵⁶ beschreibt er, dass literarische Texte Sprechakte enthalten, die als Appell an den Leser zu verstehen seien. In der Ansicht ISERS ist ein Text immer unvollständig und enthält Leerstellen, die der Leser füllen muss.¹⁵⁷ Damit ein Leser nicht vollkommen wahllos mit dem semantischen Gehalt des Textes umgeht, versteht ISER seine literarische Leerstelle als ein Konzept, das sich selbst reguliert.¹⁵⁸ Leerstellen fänden sich zwischen solchen Textabschnitten, an denen durch den Wechsel von Erzählerperspektive, Blickpunkt der Figuren oder Leserfiktion¹⁵⁹ Brüche erzeugt werden, die der Leser mit eigenen Schwerpunkten zusammenfügen kann.¹⁶⁰ Die Kombinationsmöglichkeiten, die der Leser nicht auswählt, würden jedoch nicht

154 ISER 1984, 89–101, vgl. dazu auch Eco 1987b, 35; WIRTH 2002a, 28–31. Vgl. zu übergreifenden wirkungsästhetischen Konzepten in ISERS Gesamtwerk RIMMON-KENAN 2000.

155 ISER 1984, 94, 101. Vgl. zu illokutionären und perlokutionären Sprechakten in AUSTINS Sprechakttheorie Kapitel 2.1.1. WIRTH 2002a, 28–29 beschreibt das Verhältnis von illokutionären und perlokutionären Sprechakten in ISERS Theorie als Spannungsfeld. ISER stünde in der Erklärungsnot, die Determiniertheit illokutionärer Akte mit den offenen und unbestimmten perlokutionären Wirkungen fiktionaler Rede in Einklang zu bringen. Letztendlich liefere ISERS Theorie keinen überzeugenden Ausweg aus dieser Situation: „Eine Schwachstelle der Rezeptionsästhetik besteht darin, daß sie bei der Bestimmung der performativen Wirkung auf das lesende Bewußtsein merkwürdig unentschieden bleibt; letztlich bleibt die Frage, ob sich die durch den ‚Akt des Lesens‘ ausgelöste Imaginationstätigkeit einem *illokutionären* oder einem *perlokutionären* Effekt verdankt, unbeantwortet.“ (29).

156 ISER 1984, 60.

157 ISER 1984, 7, 284.

158 ISER 1984, 301.

159 ISER 1984, 59–60. ISER trennt in seinem Konzept „Leserfiktion“ und „Leserrolle“. Die Leserrolle ist der Akt, den der tatsächliche Leser eines Textes ausführt. Die Leserfiktion ist eine Strategie im Text, die narratologisch unterschiedlich ausgerichtet sein kann, z.B. wie sich Erzähler- und Leserperspektive zueinander verhalten. Die Leserfiktion im Text ist immer nur ein Aspekt der Leserrolle.

160 ISER 1984, 305. ISER weist ausdrücklich darauf hin, dass sein Leerstellenkonzept nicht als Auffüllen inhaltlicher Lücken zu verstehen ist („Komplettierungsnotwendigkeit“), sondern als Anstoß des Lesers zum Zusammenfügen von Textsegmenten („Kombinationsnotwendigkeit“) (284).

vollständig aus dessen Bewusstsein verschwinden, sondern in den Hintergrund der Interpretation treten.¹⁶¹

ISER spricht nicht von unterschiedlichen Leerstellen, die einen Text wie einen semantischen Flickenteppich erscheinen lassen.¹⁶² Vielmehr ist sein Konzept so zu verstehen, dass ein Leser während der Lektüre eine einzige Leerstelle vor sich herschiebt, die sich je nach Textsegment reguliert und dem Leser jeweils unterschiedliche Möglichkeiten zur Verknüpfung der Textabschnitte eröffnet. Den Appell zur Schließung einer Leerstelle gäben literarische Sprechakte. Wirkungs- und Rezeptionstheorie kommen bei ISER dann zusammen, wenn er vom Kontext einer Äußerung spricht. Da der Kontext, der bereits bei AUSTIN für das Performative konstitutiv war, ein notwendiges Mittel für den Leser darstellt, um eine Leerstelle aufzulösen, muss eine Äußerung in fiktionaler Rede so beschaffen sein, dass sie ihren Kontext mittransportiert.¹⁶³ Demnach sei ein Rezipient in gewisser Weise gezwungen, den intendierten Kontext eines Textes aus ihm heraus zu rekonstruieren, um die semantische Lücke zu schließen.¹⁶⁴ Im Unterschied zum Kontextbegriff aus der Dekonstruktion und Semiotik zielt ISERS perlokutionäre Wirkung weniger auf einen intendierten Effekt, der sich in der sprachlichen Struktur des Textes begründet. Vielmehr versteht er die Wirkung einer Äußerung als Potential, das auf den Leser gerichtet ist und je nach Kontextualisierung in unterschiedlicher Weise genutzt werden kann.¹⁶⁵

Ein ähnliches Leserkonzept wie den impliziten Leser entwirft auch Eco.¹⁶⁶ Sein „Modell-Leser“ ist ebenfalls als Struktur im Text zu verorten und aktualisiert den Text während seiner Lektüre.¹⁶⁷ Anders als BARTHES moderner Schreiber, der wäh-

161 Vgl. zu Vorstellungen ersten und zweiten Grades bzw. Thema und Horizont ISER 1984, 289, 306–307.

162 Der Begriff des Flickenteppichs ist an dieser Stelle besonders angebracht, da der Sinn eines Textes für ISER bildlichen Charakter hat und sich in der Vorstellung des Lesers zusammensetzt. Seine Überlegungen beschreibt er anschaulich an Henry James' Novelle „The Figure in the Carpet“, die in einem Vergleich des Textes mit dem Muster eines persischen Teppichs den Bildcharakter von Sinn vorführe, vgl. ISER 1984, 20–22. ISER folgert daraus, dass man Sinn nicht erklären, sondern nur erfahren könne (22).

163 ISER 1984, 90–91.

164 Dieser Rezeptionsästhetische Gedanke ISERS zeigt ein weiteres Mal, dass man den Kontext eines Textes nie außer Acht lassen darf und kann, wenn man ihn in seinem historischen und kulturellen Umfeld verorten will. Wie die unterschiedlichen Zeichendimensionen aus der Dekonstruktion und Semiotik ist ein „impliziter Leser“ nur dann wirkungsvoll, wenn man ihn als einen kontextualisierten Leser versteht.

165 Vgl. dazu WIRTH 2002a, 30: „Hier wird der Unterschied zwischen dem Rezeptionsästhetischen *Akt des Lesens* und dem dekonstruktivistischen Konzept der *Lektüre* sichtbar. [...] Anders als Iser möchte de Man den perlokutionären Effekt gerade nicht als auf den Leser gerichtetes *Lenkungspotential* verstanden wissen, sondern als einen *persuasiven Effekt*, der dadurch zustande kommt, daß die grammatische Form einer Äußerung ihre rhetorische Wirksamkeit dementiert.“ PELTTARI 2014, 73–84 bespricht Optatians Gedichte unter dem Aspekt des ‚offenen Kunstwerkes‘ nach Eco.

166 Eco 1998, 61–82; Eco 1987b, 45.

167 Eco 1998, 61.

rend des Schreibprozesses entsteht, bezeichnet Eco die Vorstellung des Autors, die während der Lektüre in der Imagination des Lesers entsteht, als „Modell-Autor“. ¹⁶⁸ Zum Verhältnis von Modell-Autor und Modell-Leser schreibt er: ¹⁶⁹

Ein Text ist ein Schema, das konzipiert wird, um seinen Modell-Leser zu produzieren. [...] Da es die wesentliche Absicht des Textes ist, einen Modell-Leser zu produzieren, der an ihm Konjekturen vornehmen kann, besteht die Initiative des Modell-Lesers darin, einen Modell-Autor (der nicht der empirische ist) auszudenken, und dies fällt letztlich mit der Intention des Textes zusammen.

Das Plus an Ecos Entwurf ist vor allem darin zu sehen, dass auch der Autor als Strategie im Text repräsentiert wird und zwar nicht, weil er sich selbst in ihn einschreibt, sondern eher, weil der Leser ihn als textliche Struktur wahrnimmt. Die Repräsentation des Lesers im Text funktioniert auch in umgekehrter Richtung, nämlich dann, wenn der Leser im Text die Strategie des Autors ausfindig macht und diese zum Anhaltspunkt seiner Lektüre nimmt.

Die dargestellten, am Leser orientierten Konzepte aus der Literaturtheorie zeigen, dass ein Leser einerseits im Akt des Schreibens repräsentiert werden kann. BARTHES moderner Schreiber erlaubt eine Parallelisierung von Lese- und Schreibakt. Bezogen auf Optatians Gedichte führt die Aktivierung des Lesers als Schreiber zu einer Herausforderung des Lesers, als Co-Produzent des Textes aufzutreten. ISERS Konzept des impliziten Lesers fügt der Rezipientenaktivierung eine weitere Komponente hinzu, die für die Analyse von Optatians Leserstrategien relevant ist. ISER zeigt, dass ein Text seinen Leser strukturell repräsentiert und mit der Aufgabe belegt, einzelne Textsegmente semantisch aneinanderzufügen. Ecos Modell-Autor erweitert die Aktivität des Lesers dahingehend, dass eine im Text angelegte Leserstruktur die Imagination einer Autorfigur hervorruft, die jedoch keineswegs mit dem empirischen Autor übereinstimmen muss. ¹⁷⁰ Leser- und Autorstrategie sind demnach textimmanente Strukturen, deren Analyse und wechselseitige Bezugnahme Teil meiner nun folgenden Übertragung auf Optatians implizierte Leserstrategie sein wird.

Optatians Texte bieten ihrem Leser multiple Lesestrukturen mit vielfältigen horizontalen, diagonalen, retrograden und vertikalen Leserichtungen. Im Fall der Gittergedichte sind mögliche Lesewege im Intext einerseits farblich markiert und folgen meist einer Leseanweisung, die der Dichter im Grundtext gibt. ¹⁷¹ Andererseits

¹⁶⁸ Eco 1987b, 45; vgl. zum Autor als Textstrategie und Interpretationshypothese auch Eco 1998, 75–78.

¹⁶⁹ Eco 1987b, 45.

¹⁷⁰ Diese imaginierte Autorpersönlichkeit bezeichnet Eco als „hypothetischen Autor“ (Eco 1998, 77). Vgl. zum Verhältnis von Modell-Autor und hypothetischem Autor, das in der Vorstellung des Lesers durchaus nah sein kann, 76–78.

¹⁷¹ Eine Ausnahme in Bezug auf eine ausführliche Leseanweisung im Grundtext bilden die *carm.* 10 und 19. In diesen Texten gibt der Dichter nur einzelne losgelöste Hinweise wie z. B., dass er die Knoten Aoniens zusammengeknüpft habe (*Aoniae nodos amplectitur, carm.* 10.7), was auf die Kreuzwege des Intexts anspielt. Darüber hinaus gibt es in diesen Gedichten keine vollständige

liegen Lesewege in der metrischen Gestaltung von Grund- und Intext verborgen und treten z. B. im Fall von Permutation erst nach einer intensiven Auseinandersetzung mit der sprachlichen Gestaltung des Textes zum Vorschein. In Optatians Umrissgedichten sind die Lesewege von der Abbildung des dargestellten Gegenstandes sowie dessen Kontur abhängig. So liest man die Verse in *carmen* 20, die die Pfeifen der Wasserorgel bilden, vertikal von unten nach oben. Die Bauteile des Altars (*carmen* 26) und die Pfeifenrohre der Syrinx (*carmen* 27), die sich als Gegenstände eher in die Breite als in die Länge erstrecken, sind horizontal von links nach rechts lesbar.

Die Intention des Textes, den Leser auf einem eingezeichneten Weg durch den Text zu führen, stellt demnach eine Möglichkeit der Leserführung Optatians dar. Ein zweites, weitaus komplexeres Verfahren kommt hinzu, wenn ein Leseweg nicht strukturell oder visuell markiert ist, sondern vom Leser entdeckt werden muss, um die Lesbarkeit eines Verses oder ganzen Textes herzustellen. Kombinatorische Leseoperationen dieser Art kommen schwerpunktmäßig im Bereich der Versspielereien Optatians vor, können aber auch Bestandteile von Gittergedichten sein.¹⁷² In dieser Kategorie stehen auch Texte, die dem Leser zwar linear lesbar vorliegen, aber zusätzlich rückwärts gelesen werden können. Einzelne Verse dieser Art wechseln bei einer Rückwärtslektüre ihr Metrum.¹⁷³ Gedichte, die ausschließlich aus anazyklischen Versen bestehen, lassen retrograd ein ganzes Gedicht entstehen.¹⁷⁴

Beschreibung der notwendigen Lesewege, um den Intext vollständig zu erfassen. In den Gedichten, die den Gegenstand ihrer Figur direkt benennen (*carm.* 3, 6, 9, 21, 22), ist die Leseanweisung meist knapp gehalten und erfüllt eher semantische Funktionen im Grundtext. So zieht sich das Motiv der Sieghaftigkeit – und zwar die des Kaisers und des Dichters – durch alle Textebenen von *carm.* 9 (Basistext, Intext und Motiv der *palma*). Die Leseanweisungen sind darüber hinaus nicht sehr zuverlässig und enthalten ‚blinde‘ Flecken, die den Leser in die Irre führen können. Vgl. zur Interaktion von paratextuellen Verfahren und Lektürepraxis in den *carm.* Optatians Kapitel 2.1.5.

172 *Carm.* 13, 15, 25. In Bezug auf die Gittergedichte ist der Permutationsmechanismus in *carm.* 6 einschlägig, der dem in *carm.* 25 gleicht, vgl. zu *carm.* 6 Kapitel 3.3.4 und zu *carm.* 25 den folgenden Abschnitt dieses Kapitels. Weitere Beispiele sind die multiplen Lesewege im Schiffsbauch von *carm.* 19, die ebenfalls Elemente von Permutation aufgreifen, vgl. zu *carm.* 19 Kapitel 3.1.5.

173 *Carm.* 15.9: *alme pater patriae, nobis te, maxime Caesar* (Hexameter vorwärts und rückwärts); 10: *Ausoniae decus, o lux pia Romulidum* (Pentameter vorwärts und rückwärts); 11: *est placitum superis tunc haec in gaudia mundi* (Hexameter vorwärts, Pentameter rückwärts); 12–13: *perpetuis bene sic partiri munera saeculis; | sidera dant patri, et patris imperium* (anazyklisches Distichon, bei dem rückwärts gelesen der Hexameter zum Pentameter, und umgekehrt, wird); 14–15: *sancte, tibi. Magnae data tu lux aurea Romae. | ista canit ruris tibi vates ardua metra* (beide Verse sind vorwärts Hexameter, rückwärts Sotadeen); *carm.* 21.i.2: *omne genus metri tibi pangens optume Basse* (Hexameter vorwärts, Sotadeus rückwärts).

174 *Carm.* 13 besteht aus zwölf Versen von gleicher metrischer Struktur. Der erste Teil jedes Verses ist ein Iambus, der zweite ein Trochäus, vgl. dazu POLARA II. 1973, 86. Bei einer Rückwärtslektüre wechseln beide *metra* ihre Position. *Carm.* 28 besteht aus elegischen Distichen, die bei einer Rückwärtslektüre den Hexameter zum Pentameter und umgekehrt machen. In *carm.* 13 bleibt die Semantik bei einer retrograden Lektüre erhalten, wogegen in *carm.* 28 eine Bedeutungsverschiebung erzeugt wird, indem das Wort am Ende des Hexameters beim Rückwärtslesen in den Pentameter

Aus der Vielzahl der genannten Leseoperationen wird deutlich, dass Optatian unterschiedliche performative Lesestrategien in seine Texte integriert. Anstatt einen gewissen Lesertyp zu implizieren, verfolgt er vielschichtige Leserkonzeptionen, die dem Leser bestimmte performative Operationen auf unterschiedlichen Textebenen abverlangen. Bei einer Einordnung von Optatians implizierten Lesestrategien ist demnach von einer Bandbreite an möglichen performativen Dimensionen auszugehen, die sich je nach Texttyp und intendierter Leseraktivierung unterscheiden. Die Spanne der Verfahren, die Optatian nutzt, um seinen Leser zu involvieren, reicht von gelenkter Leserführung auf markierten Wegen bis zu offener Kombinatorik einzelner Textsegmente. Ein Text, der am äußersten Rand dieser Skala steht und ohne die semantische Zusammenfügung durch den Leser nicht auskommt, ist *carmen* 25, das im Folgenden beispielhaft besprochen wird.¹⁷⁵ In ihm verbinden sich vorgegebene Lesewege mit offener Kombinatorik, die als hierarchische Lektürestufen in den Text eingeschrieben sind. Im Sinn BARTHES tritt der Leser als Schreiber auf. Der Autor, der ebenfalls als Strategie im Text präsent ist, fordert den Rezipienten heraus, sich als Co-Produzent an der Komposition des Textes zu beteiligen.¹⁷⁶ Auf einer höheren Abstraktionsebene macht *carmen* 25 deutlich, dass es im Werk Optatians Texte gibt, von denen weder der Autor noch der Leser alle Varianten kennen kann.¹⁷⁷ *Carmen* 25 entfaltet eine eigene Dynamik, die sich in der Aktivität des Lesers realisiert und dem Autor selbst nicht mehr zugänglich ist: es ist ein Gedicht, das sich immer wieder selbst dichtet.¹⁷⁸

rutscht, vgl. dazu auch die Ausführungen zur retrograden Lektüre im folgenden Abschnitt dieses Kapitels.

175 Nicht zuletzt aufgrund seiner vielseitigen Anknüpfbarkeit an (post-)strukturalistische Literaturtheorien ist *carm.* 25 verstärkt in den Fokus der Forschung gerückt. Alleinstehende Betrachtungen bilden PELTTARI 2017 (lexikografische Beobachtungen), LETROUIT 2007 (Berechnung möglicher Permutationen sowie Interaktion von Scholion und Text), BUISSET 2006 (metrische und intertextuelle Analyse), GONZÁLEZ IGLESIAS 2000 (metrische und intertextuelle Analyse) und FLORES/POLARA 1969 (erste detaillierte Analyse des Permutationsmechanismus). Daneben verweisen PELTTARI 2014, 77–79 und OKÁCOVÁ 2006 auf die besondere Involviertheit des Lesers in die Textkonstruktion. HERNÁNDEZ LOBATO 2017, 478–481 untersucht das Gedicht unter dem Aspekt der Repräsentation von Ewigkeit („eternity“) und Endlosigkeit („infinity“) und ordnet diese Konzepte in die zeitgenössische christliche Theologie ein. LEVITAN 1985, 250–252 thematisiert den mathematischen Charakter des Textes als Matrix. Vgl. zur Textil- und Webmetaphorik in *carm.* 25 BAŽIL 2017, 342–343, zum atomistischen Sprachverständnis 357–358.

176 Vgl. zur Aktivierung des Lesers in *carm.* 25 besonders PELTTARI 2014, 79.

177 Vgl. GONZÁLEZ IGLESIAS 2000, 338.

178 In diesem Sinne ist *carm.* 25 ein „Proteus poem“ (PELTTARI 2014, 77). LETROUIT 2007, 76 nennt *carm.* 25 „auto-référentiel“. GONZÁLEZ IGLESIAS 2000, 363 spricht von „*modelo de texto*“.

Carmen 25 + (carmen 25 + 1) + (carmen 25 + 2) ... = Text-Leser-Interaktion^{unendlich}

Carmen 25 präsentiert sich als einfacher Vierzeiler, der ohne Intertextualität oder die dargestellte Kontur eines Gegenstands auf der Buchseite erscheint.¹⁷⁹

*Ardua componunt felices carmina Musae
dissona conecunt diversis vincula metris
scrupea pangentes torquentes pectora vatis
undique confusis constabunt singula verbis.*

Glücklich dichten die Musen kaum zu bewältigende Gedichte, sie binden unterschiedlich klingende Schlingen in Metren verschiedenster Art zusammen, sie, die schwierige Dichtung¹⁸⁰ verfertigen, fordern den Verstand des Dichters heraus, und an jeder Position werden immer nur einzelne Worte stehen, obwohl sie vorher durcheinandergewürfelt wurden.¹⁸¹

Vier Verse mit etwa gleichbleibender Syntax suggerieren dem Leser auf den ersten Blick, dass er sich an diesem Gedicht nicht lange abarbeiten muss. Der Text liegt in linear lesbarer Form vor. Die Ankündigung im ersten Vers, es handle sich um „kaum

179 *Carm.* 25. POLARA I. 1973, 99–102 präsentiert den Text in insgesamt 21 Strophen bzw. 84 verschiedenen Versen und erweitert damit die meisten Handschriften, die nach dem ersten Vierzeiler nur 18 und nicht 20 Strophen liefern. POLARAS Text entspricht der Angabe, die der Scholiast zu möglichen Textvarianten macht, vgl. *carm.* 25.schol.2. In seinem Kommentar schreibt POLARA, dass sich heute nicht mehr entscheiden ließe, ob Optatian selbst oder ein mittelalterlicher Schreiber diese 84 Verse aus allen – seiner Meinung nach – 3136 möglichen Versen ausgewählt habe, vgl. POLARA II. 1973, 158. Meiner Meinung nach ist es sehr wahrscheinlich, dass Optatian seinem Leser lediglich den ersten Vierzeiler präsentierte. Von dieser Annahme nehmen auch die jüngsten Betrachtungen des Textes ihren Ausgang, vgl. z.B. PELTTARI 2014, 77–79 und BUISSET 2006, 176. Schließlich enthält der erste Vierzeiler bereits die Anweisung zum kombinatorischen Prinzip des Textes (*undique confusis constabunt singula verbis*, *carm.* 25.4) und bereitet den Leser auf eine herausfordernde Lektüre vor (*ardua componunt felices carmina Musae*, *carm.* 25.1). Der genaue Abfassungszeitpunkt von *carm.* 25 ist nicht bekannt, vgl. POLARA II. 1973, 158. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass *carm.* 25 im Geschenkcorpus an Konstantin enthalten war. WIENAND 2012a, 371–373 geht in seiner Diskussion der Zusammensetzung der Geschenkausgabe nicht näher auf den Text ein, schreibt jedoch in seiner jüngsten Auseinandersetzung mit dem Geschenkcodex, dass keine genauen Angaben zur Datierung von *carm.* 25 gemacht werden können, vgl. WIENAND 2017, 132 (Anm. 42). BRUHAT 1999, 40 meint, dass *carm.* 25 keinen panegyrischen Bezug aufweist, und bietet in ihrem *Tableau chronologique* keine Datierung für das Gedicht (494–501). Eine Zugehörigkeit zu den panegyrischen Ausgaben scheint daher wenig wahrscheinlich, wenn auch nicht ausgeschlossen.

180 *Scrupeus* bzw. *scruposus* bezeichnet üblicherweise ein Gelände voller rauer und schroffer Steine. In Optatians *carm.* steht der Ausdruck für die Poetologie seiner technopaignischen Texte, die sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch anspruchsvoll sind. Bei Optatian ist die poetologische Metaphorik steinigem Gelände verwandt mit dem Motiv eines Seiten- und Nebenweges, das seinen dichterischen Avantgardismus zum Ausdruck bringt, vgl. zum *avius-/devius*-Motiv bei Optatian Kapitel 2.2.2.

181 Die Übersetzung entstand unter Zuhilfenahme der deutschen Version von ERNST 2012, 51 und der englischen Übersetzung nach PELTTARI 2014, 77. LETROUIT 2007, 76 bietet eine französische Übersetzung von *carm.* 25 und dem dazugehörigen Scholion. GONZÁLEZ IGLESIAS 2000, 341–343 übersetzt den Text ins Spanische und berücksichtigt die Permutationen der Strophen, die POLARA ediert.

zu bewältigende Gedichte“ (*ardua carmina*, *carm.* 25.1), dürfte ihn in zweifacher Hinsicht stutzig werden lassen. Warum sollte die Lektüre dieses Textes, der doch so schlicht wirkt, beschwerlich werden? Und wieso ist die Rede von *carmina* (*carm.* 25.1), wenn doch nur ein einziges Gedicht auf der Buchseite erscheint? Bereits im zweiten Vers findet der Leser eine Antwortmöglichkeit. Dort verweist ihn der Dichter auf die metrische Struktur (*diversis metris*, *carm.* 25.2), bei der unterschiedliche quantitative Einheiten (*dissona vincula*, *carm.* 25.2) in gleicher Weise zu Hexametern zusammengefasst werden (*conectunt*, *carm.* 25.2):

1	2	3	4	5
Ārdŭā	cōnpōnūnt	fēlicēs	cārminā	Mūsāe
dissōnā	cōnēctūnt	divērsis	vīncŭlā	mētrīs
scrŭpēā	pāngētēs	tōrquētēs	pēctōrā	vātīs
ūndīquē	cōnfūsīs	cōnstābūnt	sīngŭlā	vērbīs.

Die ersten vier Worte jedes Verses haben jeweils drei Silben, das letzte ist zweisilbig. An erster und vierter Stelle stehen Daktylen, an zweiter und dritter Molossi. Den Schluss bildet ein Spondeus.¹⁸² Der metrisch strukturierte Aufbau gibt dem Leser Aufschluss darüber, wie sich der vierte Vers erklären lässt. Das Gedicht berichtet selbst, dass zwar an jeder Position im Vers nur ein Wort stünde (*undique constabunt singula*, *carm.* 25.4), aber die Worte vorher durcheinandergewürfelt worden seien (*confusis verbis*, *carm.* 25.4):

	1	2	3	4	5
A	Ārdŭā	cōnpōnūnt	fēlicēs	cārminā	<u>Mūsāe</u>
B	dissōnā	cōnēctūnt	divērsis	vīncŭlā	<u>mētrīs</u>
C	scrŭpēā	pāngētēs	tōrquētēs	pēctōrā	<u>vātīs</u>
D	ūndīquē	cōnfūsīs	cōnstābūnt	sīngŭlā	<u>vērbīs.</u>

Der metrischen Struktur folgend können nicht alle Wörter im Gedicht ihre Position untereinander tauschen. Ein Tausch der *Daktylen* auf den Positionen eins und vier ist möglich sowie der Wechsel der **Molossi** auf zwei und drei. Die Permutation funktioniert nicht nur innerhalb eines Verses, sondern auch bezogen auf die gesamte Strophe. Der Scholiast schreibt, dass ein Tausch des abschließenden Spondeus nicht vorgesehen sei.¹⁸³ Diese Annahme könnte möglicherweise auf der Tatsache

¹⁸² *Musae* (*carm.* 25.1), *metris* (*carm.* 25.2) und *verbis* (*carm.* 25.4) sind Spondeen. *Vatis* (*carm.* 25.3) hingegen wird mit einer Länge und einer Kürze gemessen. Vgl. zur metrischen Struktur von *carm.* 25 BUISSET 2006, 179–182; GONZÁLEZ IGLESIAS 2000, 343–350. POLARA II. 1973 weist darauf hin, dass der Permutationsmechanismus in *carm.* 25 dem im Intext von *carm.* 6 entspricht. *Carm.* 15.6: *aurea Romanis propagans saecula nato* ist ein weiterer Proteusvers dieser Art, vgl. dazu auch LEVITAN 1985, 250.

¹⁸³ *Carm.* 25.schol.1: *manente ultima parte*. Vgl. zum Scholion von *carm.* 25 PIPITONE 2012a, 72–75.

beruhen, dass den Spondeen innerhalb eines einzelnen Verses ein passendes Gegenstück zum Tausch fehlt und sie dadurch ihre Endstellung nicht verändern können. Zudem mag die ähnliche Leseanweisung in *carmen* 6, dessen Intext in gleicher Weise permutiert, zur Annahme des Scholiasten geführt haben.¹⁸⁴ Gerade die Verschiebung des letzten Wortes im Vers über Versgrenzen hinweg erweitert das kombinatorische Potential des Textes um mehrere tausend Lesevarianten und ist meiner Meinung nach Teil der intendierten Lesestrategie.¹⁸⁵ *Carmen* 25 führt programmatisch alle möglichen Lesevariationen der Texte Optatians vor und zeigt die Rolle des Lesers als Co-Produzent am deutlichsten.

In *carmen* 25 lassen sich sieben performative Lesestrategien unterscheiden, die sich aus der Anordnung des Textes auf einem Gitterraster ergeben.¹⁸⁶ Aaron PELTTARI ist jüngst auf unterschiedliche Lektürestufen des Gedichts eingegangen. Er nennt vier Aspekte der Lektüre von *carmen* 25, für die sich die Forschung bisher interessiert habe:¹⁸⁷

- (1) den mathematischen Charakter des Textes
- (2) seine metrische Logik
- (3) den evozierten Überraschungseffekt des Lesers, der den virtuoson Produktionsakt bestaunt
- (4) die Eigenschaft von *carm.* 25, als offener Text multiple Interpretationen zuzulassen

PELTARI schlägt in seinem Beitrag eine fünfte, lexikografische Lektüre des Textes vor. Alle Überlegungen zu *carmen* 25, die bisher in der Forschung angestellt wurden, nehmen nicht explizit auf die Gitterstruktur des Textes Bezug, die als Grundlage aller dargebotenen Lektürestufen, seien sie mathematisch, lexikografisch oder metrisch, dient. Mit der Eigenschaft, auf der Basis eines Rasters komponiert zu sein, rückt *carmen* 25 nicht nur in produktions-, sondern auch in rezeptionsästhetischer

184 *Carm.* 6.12: *fine sed uno*.

185 Ebenso LETROUIT 2007, 75. Er kommt zu dem Schluss, das Scholion zu *carm.* 25 sei inkohärent („La scholie, incohérente, est sans valeur critique“, 76). FLORES/POLARA 1969 und GONZÁLEZ IGLESIAS 2000 untersuchen den Text ohne die Permutationsmöglichkeit der Spondeen zu berücksichtigen. Dadurch entgehen ihnen meiner Meinung nach wichtige rezeptionsästhetische Beobachtungen zur semantischen und syntaktischen Polyvalenz. Zahlreiche Forscher haben sich bereits die Mühe gemacht, mögliche Leseoperationen des Textes mathematisch aufzuschlüsseln, vgl. HERNÁNDEZ LOBATO 2017, 481; PELTTARI 2014, 77–78; PIPITONE 2012a, 73–75; LETROUIT 2007; LEVITAN 1985, 251–252; FLORES/POLARA 1969, 119–120. Dabei kommen alle zu unterschiedlichen Zahlen, was zeigt, dass *carm.* 25 nicht darauf ausgelegt ist, gelöst zu werden. Es ist Teil seiner Lesestrategie, dass der Text niemals aufhört, sich selbst zu erneuern und den durch Permutation freigewordenen Platz eines Wortes mit einem anderen zu besetzen. Dementsprechend vielfältig kann die Textgrundlage aussehen, anhand derer mathematische Überlegungen möglich sind.

186 In mathematischer Hinsicht entspricht der Aufbau des Textes einer Matrix, vgl. zu *carm.* 25 als „field“ LEVITAN 1985, 252.

187 PELTTARI 2017, 370.

Perspektive in die Nähe der Gittergedichte. Wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, ist gerade dieses Versspielgedicht von der Idee unterschiedlicher Leserichtungen und einer hierarchischen Lesestruktur geprägt. Derartige visuelle Varianten der Leserführung kommen am häufigsten in Optatians Gittergedichten vor, sind jedoch als textimmanente Verfahren auch zentral für das Verständnis von *carmen* 25. Die hier vorgeschlagenen Lektürestufen intensivieren sich mit jedem Schritt und beteiligen den Leser immer mehr an der Textkomposition. Die ästhetische Wirkung des Gedichts ist dagegen auf jeder einzelnen Stufe gegeben und erfordert keinesfalls eine maximale Ausreizung durch den Leser. Dennoch wird ein Leser immer mehr Varianten aus *carmen* 25 herausarbeiten, je länger er sich mit dem Text beschäftigt. Dementsprechend ist eine Lektüreebene das performative Element der nächsten Stufe. Die Hierarchisierung suggeriert auf der obersten Stufe die Maximalform einer Endlos- bzw. Metalektüre.

Stufe 1: Lineare Lektüre

Lineare Lektüre meint das Lesen einzelner Verse oder des gesamten Textes von der linken zur rechten Textseite. Üblicherweise würde man seine Lektüre auf dieser Stufe beginnen, das heißt Vers A von Position 1 bis 5 lesen und dementsprechend fortfahren. Bei einer linearen Lektüre von *carmen* 25 fällt einem Leser zuerst die gleichförmige Syntax und schematisch-metrische Struktur der Verse auf, die in Hexametern gebunden sind.

Wie zu Beginn des Kapitels gezeigt, eignet sich der Begriff des Linearen nicht für die Intextlektüre der Gittergedichte. Anstelle eines linearen Leseflusses wird der Leser im Intext meist mit sprachlichen Fragmenten konfrontiert, die er in unterschiedlichen Richtungen und zu verschiedenen semantischen Verbindungen zusammenfügen kann. Dadurch erschweren die Gittergedichte ihrem Leser den Zugang zum Text bereits auf der untersten Lektürestufe.

Stufe 2: Retrograde Lektüre

Das Gegenstück zur linearen Lektüre ist das retrograde Lesen. Jeder Vers in *carmen* 25 ist auch rückwärts lesbar, denn die variablen Teile eines Verses, die Positionen eins bis vier, können vertauscht werden.¹⁸⁸ Pro Vers ist eine Lektüre von Position vier rückwärts bis zur ersten Position möglich, ohne dass sich dadurch die metrische Struktur des Hexameters ändert. Der Spondeus an fünfter Stelle rückt beim retrograden Lesen auf die Position Null und schließt den Vers weiterhin ab. Dementsprechend ließe sich der gesamte Text des Gedichts rückwärts lesen. Bei einer Rückwärtslektüre ist der Leser ein erstes Mal gezwungen, die Variabilität der Spondeen auszutesten und sich als Konstrukteur an der Struktur des Verses zu beteiligen.

¹⁸⁸ Vgl. zu *carm.* 25 als Palindromgedicht, dessen metrische Struktur den anazyklischen Versen Optatians ähnelt GONZÁLEZ IGLESIAS 2000, 347, 349–350.

Retrograde Verse bzw. ganze Gedichte, die rückwärts gelesen werden können, erscheinen in Optatians Werk in verschiedenen Ausprägungen und Intensitätsstufen.¹⁸⁹ Viele seiner anazyklischen Verse (*versus anacyclici*) produzieren bei der Rückwärtslektüre ein anderes Versmaß und stehen damit in der Tradition hellenistischer (meta-)metrischer Versspielereien.¹⁹⁰ Das kombinatorische Prinzip in *carmen* 25 unterscheidet sich von den metametrischen *versus anacyclici*, indem es beim retrograden Lesen kein neues Metrum enthüllt, sondern die alte Struktur des Hexameters beibehält. Jedoch haben beide gemeinsam, dass sie unter Umständen eine neue semantische Dimension erzeugen.¹⁹¹ In *carmen* 28 steht in jedem anazyklischen Distichon ein Bindewort am Ende des Hexameters, das zum Wechsel des Metrums bei der Richtungsänderung notwendig ist, da es seine Quantitäten konstant hält. Wechselt der Leser von der linearen zur retrograden Lektüre wird aus dem Hexameter ein Pentameter und aus dem Pentameter ein Hexameter:¹⁹²

Blāndītās fērā Mōrs Vēnērīs pērsēnsīt āmāndō,
pērmīsīt sōlītāe | nēc Stýgā trīstītīāe.

Wegen seiner Liebesgefühle empfand der ungezähmte Tod [sc. Pluto] die Annehmlichkeiten der Venus [sc. Proserpina] tief und überließ die Unterwelt nicht seiner gewohnten Traurigkeit.

Trīstītīāe Stýgā nēc sōlītāe pērmīsīt [,] āmāndō
pērsēnsīt Vēnērīs | Mōrs fērā blāndītās.

Wegen seiner Liebesgefühle überließ er die Unterwelt nicht seiner gewohnten Traurigkeit und der Tod [sc. Pluto] empfand die Annehmlichkeiten der Venus [sc. Proserpina] tief.

Das Bindewort *amando* steht in jedem Fall an letzter Stelle im Hexameter. Jedoch verändert es seine syntaktische und semantische Funktion innerhalb des Satzgefü-

¹⁸⁹ Vgl. zu verschiedenen Arten spätantiker lateinischer *versus anacyclici* FLORES/POLARA 1969, 112–116.

¹⁹⁰ LEVITAN 1985, 248 (Anm. 13) schreibt, dass es in der Antike keinen standardmäßigen Terminus für retrograde Verse gegeben habe. Bei spätantiken Grammatikern und Scholiasten seien die Attribute *reciproci*, *recurrentes*, *anacyclici* und *anastrephonta* belegt, vgl. zur multiplen Terminologie auch FLORES/POLARA 1969, 113 (Anm. 7). *Carm.* 28 ist nur über den Codex Salmasianus überliefert und wird in den unterschiedlichen Editionen der *Anth. Lat.* mit *Versus anacyclici* überschrieben, vgl. *Anth. Lat.* 81 (RIESE 1964); *Anth. Lat.* 69 (SHACKLETON BAILEY 1982).

¹⁹¹ Vgl. zu rückläufigen Versen in der griechischen Literatur SQUIRE 2011, 223; LUZ 2010, 200–209. Unter Bezugnahme auf BUISSET 2006, 178 konstatiert BAŽIL 2017, 357, dass durch die Permutation in *carm.* 25 „kaum semantisch Neues im Vergleich zur ersten [sc. Strophe]“ erzeugt werde. Zwar könnten die oberen syntaktischen Strukturen des Textes verändert werden, aber dennoch bliebe die semantische Dimension der Ausgangsstrophe präsent. Wie ich anhand der letzten Lektürestufe des Textes „Permutation und Kombinatorik“ zeigen werde, spricht diese Beobachtung nicht dagegen, auch semantische Konjekturen des Lesers zu berücksichtigen. Meiner Meinung nach können assoziative Lesarten einzelner Worte durchaus semantische Dimensionen öffnen, die sich zwar nicht vollkommen von der Ausgangsstrophe unterscheiden, dem Leser jedoch weitere Aktionsräume öffnen und ihn in seiner Entscheidungsfindung herausfordern.

¹⁹² *Carm.* 28.1–4.

ges, wenn der Leser die Verse rückwärts liest. *Amando* rückt metrisch gesehen in den zweiten Satzteil, der linear gelesen ein Pentameter war und sich rückläufig in einen Hexameter verwandelt. Bei einer Rückwärtslektüre des Distichons ist POLARAS Interpunktion vor *amando* missverständlich, da es dem Leser freit steht, in welchen Vers er *amando* einbezieht.

Ähnlich wie in *carmen* 25 bergen die anazyklischen Verse in *carmen* 28 die Möglichkeit, syntaktische und zu geringen Teilen auch semantische Verschiebungen an der Oberfläche herzustellen. Die permutativen Elemente enthüllen zwar keine genuin neuen Bedeutungsebenen, aber motivieren den Leser zu aktiver Mitarbeit. In *carmen* 25 verändert sich die semantische Dimension des Textes meist erst, wenn die retrograde Lektüre mit dem kombinatorischen Prinzip über Versgrenzen hinweg zusammenfällt (Stufe 7).

Stufe 3: Lektüre mit Richtungswechsel

Die dritte Lektürestufe in *carmen* 25 ist eine Kombination der ersten und zweiten Stufe. Bei dieser linear-retrograden bzw. retrograd-linearen Lektüre wechselt der Leser mehrmals seine Leserichtung, um einen Vers zu erzeugen. Um diese Form zu realisieren, muss der Leser mindestens zwei unterschiedliche Verse an seiner Lektüre beteiligen. So kann er z. B. in Vers A die Positionen eins und zwei linear lesen (*ardua componunt*). Um den Vers zu komplettieren, könnte er nun zu Vers B springen und von dort aus retrograd die Positionen zwei und eins lesen (*conectunt dissona*). Der Spondeus am Ende rückt nach vorne, um den Vers abzuschließen (*Musae, metris, vatis* oder *verbis*). In gleicher Weise ist eine Lektüre möglich, die retrograd beginnt, z. B. bei B4 bis 3 (*vincula diversis*), und linear endet, z. B. bei A3 bis 4 (*felices carmina*).

Stufe 4: Diagonale Lektüre

Eine Lektüre, die ausschließlich auf der diagonalen Textachse verläuft, benötigt zur Herstellung eines Verses alle vier Verse (A bis D). Die diagonale Lesevariation funktioniert linear und retrograd. Um *ardua conectunt torquentes singula verbis* linear zu lesen, beginnt man bei A1, zieht weiter über B2 und C3 zu D4 bis 5. Für die retrograde diagonale Lektüre von *carmina diversis pangentes unidque Musae* beginnt man bei A4, springt dann zu B3 und C2 bis zu D1. Der Spondeus *Musae* wird auf Position D0 gestellt. Die Möglichkeiten einer rein diagonalen Lektüre sind in *carmen* 25 eingeschränkt und erzeugen lediglich zwei unterschiedliche Verse.¹⁹³ Intensiviert wird

¹⁹³ Unberücksichtigt sind in dieser Darstellung mögliche Abzweigungen, die ein Leser auf der rasterähnlichen Struktur wählen kann. Bei der linear diagonalen Lektüre von *ardua conectunt torquentes singula verbis* kann ein Leser an den Positionen zwei, drei und vier jeweils Kreuzwege einschlagen, z. B. A1 (*ardua*), B2 (*conectunt*), C3 (*torquentes*), B4 (*vincula*), A5 (*Musae*). Dasselbe Verfahren gilt für eine retrograd diagonale Lektüre.

die Form der diagonalen Lektüre erst durch einen Richtungswechsel, den der Leser vollziehen kann (Stufe 5).

Stufe 5: Diagonale Lektüre mit Richtungswechsel

Stufe fünf kombiniert die Lektüre mit Richtungswechsel mit der diagonalen Lektüre. Die Schaltstelle zum Richtungswechsel liegt je nach begonnener Leserichtung auf der zweiten oder dritten Position im Vers. Um den Vers *ardua conectunt pangentes undique verbis* zu lesen, beginnt man mit einer linear diagonalen Lektüre von A1 zu B2. *Conectunt* ist nun an zweiter Position im Vers die Stelle des Richtungswechsels. *Pangentes* (C2) ist das folgende Wort, von wo aus man zu *undique* (D1) springt. *Verbis* wird von Position D5 vor *undique* (D1) gezogen. Dasselbe ist für eine Lektüre möglich, die retrograd diagonal beginnt und linear diagonal endet, z. B. *carmina* (A4), *diversis* (B3), *torquentes* (C3), *singula* (D4) und *verbis* (D5).

Stufe fünf zeigt, dass *carmen* 25 nicht nur auf einer horizontalen Leseachse rezipiert werden kann, sondern auch vertikale Leseoperationen umfasst. Diese ziehen die Aufmerksamkeit des Lesers eher auf die Länge des Textes als auf dessen Breite. Schließlich kommt ein Leser bei dieser Lektüreform nie über drei Positionen im Gitterraster hinaus: beim linearen Lesen 1 und 2, beim retrograden 4 und 3, plus jeweils Position 5. Jedoch deckt er während seiner Lektüre immer alle vier Verse (A bis D) ab und agiert damit eher auf der vertikalen als auf der horizontalen Textachse.

Stufe 6: Kombinatorik und Permutation

Die vorgeführten Leserichtungen gipfeln in ihrer Komplexität in kombinatorischen und permutativen Verfahren, die es dem Leser erlauben, einzelne Worte innerhalb eines Verses und über Versgrenzen hinweg zu tauschen. So können die Daktylen an erster und vierter Stelle ihre Position wechseln sowie die Molossi an der zweiten und dritten Stelle. Die für den Leser geltende Anweisung zur Permutation findet sich im letzten Vers:¹⁹⁴

ūndiquē cōnfūsīs cōnstābūnt sīngulā vērbi.

und an jeder Position werden immer nur einzelne Worte stehen, obwohl sie vorher durcheinandergewürfelt wurden.

Der Dichter informiert seinen Leser, dass es ihm möglich ist, alle Worte zusammenzumischen (*confusis verbis*, *carm.* 25.4) und sie im Anschluss so zu ordnen, dass an jeder Stelle nur ein einziges Wort steht (*undique singula constabunt*, *carm.* 25.4). Jedoch ist seine Entscheidung, welches Wort an welche Stelle tritt, nicht frei wählbar, sondern richtet sich nach den Produktionsvorgaben der Musen, die „unter-

194 *Carm.* 25.4.

schiedlich klingende Schlingen in Metren verschiedenster Art zusammenbinden“.¹⁹⁵ Die Aussage des Dichters ist für den Leser in zweifacher Weise interpretierbar. Zum einen kann er die Worte als Textbausteine so kombinieren, dass er aus einzelnen Teilen immer neue Hexameter zusammensetzt. Sein kombinatorisches Prinzip richtet sich dann nach den Zäsuren.¹⁹⁶ Zum anderen besteht die Möglichkeit, die metrische Struktur einzelner Wörter nach dem vorgegeben Schema zusammenzusetzen, also Daktylen an die erste und vierte Stelle, Molossi an die dritte und vierte. Ein Spondeus aus der vorgegebenen Auswahl schließt den Vers ab. Der Leser kombiniert im zweiten Fall weniger nach den Zäsuren als anhand der Wortgrenzen und Quantitäten einzelner Wörter. Das Ergebnis ist eine vollständig reglementierte Wortmatrix, die sowohl in den Spalten 1 bis 5 als auch in den Zeilen A bis D festgelegten Regeln folgt.¹⁹⁷

Trotz seines engen Schemas hält *carmen* 25 den dynamischen Prozess der Lektüre aufrecht. Egal ob ein Leser den Grenzen und quantitativen Strukturen einzelner Wörter oder dem metrischen Kombinationsprinzip des Hexameters folgt, wird das Ergebnis immer eine Variation des ihm zuerst gebotenen Vierzeilers sein.

Stufe 7: Endlos- und Metalektüre

Die oberste Lektürestufe von *carmen* 25 bildet die Reflexion des Lesers über seinen Leseprozess. Im kombinatorischen Prinzip des Textes ist die Dynamik des Lesers so stark verankert, dass sich der Text während des Leseprozesses ständig aktualisiert, je nachdem, an welcher Stelle der Matrix welches Wort steht. Dass bei aller Kombinatorik jedoch stets der anfängliche Vierzeiler semantisch präsent ist, zeigt die Auswahl zweier stichprobenartig ausgewählter Verse:

Ārdūā tōrquētēs cōnfūsīs vīnculā vātīs.

Sie [sc. die Musen oder die Gedichte] fordern die kaum zu bewältigenden Schlingen des Dichters mit durcheinandergewürfelten [sc. Worten oder Metren] heraus.

Scrūpēā dīvērsīs cōnstābūnt dīssōnā Mūsāe.

Die Musen werden unterschiedlich klingende, schwierige Dichtung [sc. in Metren oder mit Worten] verschiedenster Art begründen.

195 *Carm.* 25.2: *dissona conectunt diversis vincula metris.*

196 Vgl. zur Analyse der Zäsuren und Dihäresen in *carm.* 25 GONZÁLEZ IGLESIAS 2000, 347–349. GONZÁLEZ IGLESIAS meint zudem, in der metrischen Struktur des Textes einen „pentámetro especular“ (348) erkennen zu können.

197 Hinter *carm.* 25 steht ein Algorithmus, der das kombinatorische System reglementiert. Gerade aus diesem Grund eignet sich das Gedicht für die Umsetzung in einen digitalen Hypertext, der vor den Augen des Nutzers permutiert, vgl. zu einer Digitalversion von *carm.* 25 Florian CRAMERS (1996) „per.m]utations“ unter http://permutations.pleintekst.nl/optatian/carmen_25.cgi.

In beiden Versen sind Elemente aus allen vier Zeilen neu zusammengestellt. Um ihnen sinnvolle Inhalte zu entnehmen, können dem Leser die syntaktischen und semantischen Zusammenhänge der Ausgangsmatrix helfen, lassen jedoch auch weitere semantische Verknüpfungen zu, die sich erst aus einer intensiven Lektüre des Textes ergeben.¹⁹⁸ *Torquentes* ist in der Ausgangsmatrix mit den Musen verbunden (*Musae* | *torquentes*, *carm.* 25.1–3), die bei der Produktion den Verstand des Dichters herausfordern. Inhaltlich wäre auch eine Kombination von *torquentes* und *carmina* (*carm.* 25.1) möglich, was auf den beschwerlichen Produktionsakt des Textes zurückgeht, der in Optatians Werk an verschiedenen Stellen thematisiert wird.¹⁹⁹ In ähnlicher Weise muss der Leser für eine syntaktische Einbindung von *confusis* das Wort *verbis* (*carm.* 25.4) präsent haben oder prädikativ *diversis* (*carm.* 25.2) hinzuziehen, was wiederum eine semantische Variation des Ausgangstextes darstellt. Denkbar wäre auch eine semantische Verbindung von *confusis* mit *metris* (*carm.* 25.2), das auf die metrische Vielfältigkeit des Textes verweist.

Im zweiten beispielhaften Vers muss der Leser einzelne Einheiten syntaktisch neu zusammenführen, die im Anschluss neue Funktionen innerhalb des Satzgefüges übernehmen. Aus der intransitiven Verwendung von *constabunt* im Ausgangstext wird im permutierten Vers ein transitives Verb mit den Akkusativobjekten *scrupea* und *dissona*. Zudem sind nicht mehr *singula* [sc. *verba*] das Subjekt, sondern die Musen, was eine weitere semantische Dimension öffnet. Wie *confusis* im ersten Beispielvers erlaubt auch *diversis* in Vers zwei eine semantische Verbindung mit *metris* (*carm.* 25.2) oder *verbis* (*carm.* 25.4). Die möglichen Bedeutungsverschiebungen zeigen, dass *carmen* 25 darauf ausgelegt ist, den Leser verschiedene Lektürestufen durchlaufen zu lassen. Die semantischen Assoziationshorizonte, die bei der Lektüre einzelner Wörter aufgerufen werden, kommen erst dann zur Geltung, wenn der Leser sie mit seinen Lektüreerfahrungen auf anderen Textebenen in Verbindung bringt.²⁰⁰

Carmen 25 ist ein hochgradig selbstreflexiver poetischer Text. Seine vier Verse rekurren nicht nur inhaltlich auf ihre eigene Existenz als Gedicht, sondern machen diesen autoreferentiellen Anspruch zum zentralen Aspekt ihrer Lektüre: *torquentes pectora vatis* (*carm.* 25.3) ist ein Statement, das für Dichter und Leser zugleich gilt.²⁰¹ Zwar enthüllt der Permutationsmechanismus nicht bei jedem Kombinationsdurchgang eine vollkommen neue Semantik, jedoch liegt der semantische

198 Vgl. zur „polivalenza sintattico-semantic“ in *carm.* 25 FLORES/POLARA 1969, 128–131.

199 Ein einschlägiges Beispiel bildet ein metapoetischer Kommentar in *carm.* 19. Hier hat sich der Dichter bei der Produktion in sein eigenes Textnetz verstrickt und ruft nun Apoll an, der ihm mit neuem Plektron lorbeertragende Gewebe besingen möge (*retito quoque texta novo cane laurea plektro*, *carm.* 19.19). Vgl. zur Webmetaphorik in Optatians *carm.* Kapitel 2.2.2.

200 Zudem wird man für *carmen* 25 annehmen dürfen, dass die Erzeugung von Nichtsinn eine intendierte Wirkung des Textes ist, die gerade darin besteht, festgelegte Strukturen semantischer Bedeutungsübertragung durch Permutation in Frage zu stellen.

201 LETROUT 2007, 76.

Dreh jedes Verses in der Deutung des Lesers.²⁰² Die Untersuchung der permutativen Beispielverse hat gezeigt, dass neben den metrischen Regel- bzw. Unregelmäßigkeiten, die der Leser zu Hexametern zusammensetzt, auch die semantische Dimension des Ausgangstextes hinterfragt werden kann. Demnach führt *carmen* 25 nicht nur metrisch und strukturell die Dynamik des eigenen Leseprozesses vor, sondern auch in Bezug auf die Semantik des Textes, dessen kombinatorisches Prinzip assoziative Lesarten erlaubt.

Nimmt man alle möglichen Lesevarianten mit der eingeschlossenen Permutation an fünfter Position im Vers zusammen, so ergeben sich 39.016.857.600 verschiedene Lesarten des anfänglichen Vierzeilers:²⁰³ eine für den Leser nicht zu bewältigende Aufgabe. Der Text scheint vor dem Auge des Lesers endlos zu permutieren und zwingt ihn immer wieder zur Reflexion seines Leseprozesses.²⁰⁴ Die performative Vielschichtigkeit umfasst ein hierarchisches Modell der Textkonstruktion. Neben Silben und Wörtern bietet der gleichförmige metrische Versbau Anhaltspunkte, um sich bei der Lektüre zu orientieren. Dabei ist keineswegs anzunehmen, dass ein Leser die hier präsentierten Lektürestufen in dieser Reihenfolge durchläuft. Vielmehr wird er sich im Text auf unterschiedlichen Ebenen hin- und herbewegen, je nachdem, welche Beobachtungen er nach und nach aus der Textstruktur gewinnt. In letzter Instanz führt *carmen* 25 nicht nur vor, mit welchen Mühen der Dichter bei der Produktion zu kämpfen hatte und wie sich ein Gedicht immer wieder selbst erneuert, sondern auch, wie ein poetischer Text seinen Leser strukturell herausfordert, sowohl den Text als auch seine Lektüre permanent in Frage zu stellen.²⁰⁵

Bei einem Durchgang durch ausgewählte literaturtheoretische Konzeptionen textimmanenter Leserfigurationen hat sich gezeigt, dass Optatians *carmina* multiple Lesestrukturen bieten, die der Leser als Co-Produzent des Textes beschreitet. Im Hinblick auf BARTHES Konzept des modernen Schreibers erscheint die Verbindung von Lesen und Schreiben, die als interagierende Prozesse in der Lektüre entstehen, fruchtbar für die Analyse von Optatians aktivierenden Lesestrategien. Im Sinn BARTHES' agiert ein Leser Optatians als Textkonstrukteur, der seine *carmina* aus fragmentierten kulturellen Zitaten zusammensetzt. Damit schafft er nicht etwas originär Neues, sondern agiert, wie im beispielhaften Fall von *carmen* 25, mit vom Dichter vorgegebenem Wortmaterial, das in vielfältiger Weise miteinander kombinierbar ist. Die Leerstelle des Textes, wie sie ISER beschrieben hat, reguliert sich während des Leseakts selbst: ein Wort ersetzt ein anderes und schränkt die Auswahl an möglichen Kombinationen für den Leser nach und nach ein. Die den Leser herausfordernde Struktur von *carmen* 25 schlägt sich auch in der präsentierten textimmanenten

²⁰² Vgl. zur Polysemie in *carmin.* 25 auch BUISSET 2006, 205–208.

²⁰³ PELTTARI 2014, 78; LETROUIT 2007, 74.

²⁰⁴ LEVITAN 1985, 250: „Poem 25 is one piece that virtually explodes under the reader's eye.“

²⁰⁵ Eco 1998, 68: „Ein Text beruht nicht allein auf Kompetenz, er trägt auch dazu bei, sie zu erzeugen.“

Struktur des Autors nieder, der sich wie Ecos Modell-Autor selbst in den Text einschreibt und von seinem beschwerlichen Produktionsakt berichtet.²⁰⁶ Fragt man bei der Untersuchung von *carmen* 25 nach der *intentio auctoris*,²⁰⁷ also dem Anteil, den der Autor bei der Interpretation des Textes hat, so tritt zum einen dessen virtuose technische Leistung bei der Produktion in den Vordergrund sowie seine kongeniale Idee, ein mechanisch selbstreflexives Gedicht zu schreiben, dessen Inhalt genau diese Form technopaignischer Dichtung verhandelt. Zum anderen wird anhand von *carmen* 25 deutlich, dass der Autor nie alle möglichen Ausprägungen des Textes kennen kann. Der Anteil des Lesers an der Interpretation ist demnach ungleich höher: die *intentio lectoris* schreibt dem Leser den aktivsten Posten bei der Herstellung und Auslegung des Textes zu, denn ihm werden sich nach und nach immer mehr Bedeutungsdimensionen öffnen, die auf unterschiedlichen Lektürestufen angesiedelt sind.

Schließlich – und das ist sicher der innovativste Aspekt an *carmen* 25 – verselbstständigt sich der Text in einer ihm eigenen Dynamik während des Leseprozesses. Die Interpretationsabsicht von *carmen* 25, sich als Gedicht über seinen eigenen Entstehungsprozess zu inszenieren, gipfelt in Form einer selbstregulierenden Matrix, bei der ein Wort automatisch an die Stelle eines anderen rückt, sobald es verschoben wurde. Im Sinn Ecos ist es demnach möglich, dass in Optatians Texten die *intentio operis* die Überhand über die Wirkabsichten von Autor und Leser behält sei es durch permutative Verfahren, fehlleitende Leseanweisungen oder die Simulation kultureller Signifikate, die ein Leser zur Entschlüsselung des Textes an ihn herantragen kann.²⁰⁸

Optatians Texte zeigen in hohem Maß, dass ihre Lektüre mit zahlreichen kulturellen Praktiken und zeitgenössischen Darstellungsmodi verbunden ist, die sich nicht auf literarische Texte beschränken. Sie rufen zu Handlungen, *performances*, auf, die den Leseakt vom geschriebenen Text lösen und ihn mit weiteren kulturellen Bereichen des 4. Jhs. wie der Spiel- und Rätselkultur oder der Kompositkunst verknüpfen. Kulturwissenschaftliche Kategorien wie Ereignis und Handlung sind zen-

206 *Carm.* 25.3: *scrupea pangentes torquentes pectora vatis*.

207 Im Folgenden beziehe ich mich auf das dreiteilige Interpretationsmodell von Eco 1987b, 37 bestehend aus *intentio auctoris*, *intentio operis* und *intentio lectoris*, vgl. dazu auch Eco 1996, 71–74.

208 In seiner Auseinandersetzung mit dem interpretatorischen Dreischritt aus *intentio auctoris*, *lectoris* und *operis* schlägt Eco 1987b, 45 eine andere Lösung vor. Demnach sei es Aufgabe des Lesers, Vermutungen über die *intentio operis* anzustellen, die in einem zweiten Schritt an der linearen Manifestation des Textes geprüft werden müssten. Oberstes Kriterium, um die Richtigkeit der Leservermutungen zu prüfen, sei das kohärente Ganze des Textes, in dem einzelne Textteile der Vermutung des Lesers nicht widersprechen dürften, vgl. Eco 1996, 73. Die *intentio operis* von *carm.* 25, poetische und rezeptionsästhetische Selbstreflexion in Form und Inhalt, zeigt jedoch, dass Inkohärenz Teil der kohärenten Funktionsweise des Textes ist. Der Leser wird während der Lektüre dazu angehalten, aus dem kohärenten Narrativ inkohärente Wortbausteine zu lösen, die er dann wieder nach den vorgegebenen metrischen Regeln zusammensetzt.

tral für zahlreiche Lektüreoperationen, die Optatians *carmina* ihrem Leser abverlangen oder als Wirkung erzeugen. Dementsprechend wird im folgenden Abschnitt eine theoretische Einordnung von Optatians Lese-*performances* in kulturwissenschaftliche Diskurse vorgenommen, die das Performative vor allem unter den Aspekten Aufführung und Theatralität sowie Handlung und Ereignis besprechen.

2.1.4 Kulturwissenschaften: Kultur, Text, Lese-*performance*

Nachdem der Begriff des Performativen bisher aus sprach- und texttheoretischer Perspektive betrachtet wurde, wird in diesem Abschnitt seine „kulturwissenschaftliche Wende“ im Vordergrund stehen.²⁰⁹ Der *performative turn*, der sich seit den 1970er Jahren vor allem aus den Sozialwissenschaften mit der Ethnologie und ihren Ritualanalysen heraus entwickelt hat, ist in den letzten Jahren verstärkt auf Texte übertragen worden.²¹⁰ Die Konzepte kulturwissenschaftlich gedeuteter Performativität legen den Fokus weniger darauf, dass Texte bestimmte kulturelle Praktiken thematisieren, als vielmehr, wie sie diese im Medium des Textes ausstellen, erzeugen und inszenieren.²¹¹

Während die Frage nach struktureller Performativität darauf fokussiert, wie der Text das *macht*, wovon er spricht, oder gegebenenfalls etwas anderes macht, als er behauptet, zielt der Begriff der funktionalen Performativität auf das ab, was ein Text *auslöst*.

Neben der textimmanenten strukturellen Dimension von Performativität steht ihre Wirkung auf den Rezipienten im Fokus kulturwissenschaftlich ausgerichteter Text-

209 Unter dem Begriff „kulturwissenschaftliche Wende“ versammelt WIRTH 2002b, 185–320 verschiedene Beiträge, die das Performative aus der Sicht kulturwissenschaftlicher Untersuchungsfelder behandeln wie die Rahmen- und Ritualanalyse oder die Theatralitäts- und *gender*-Forschung. BACHMANN-MEDICK 2014, 32 weist darauf hin, dass der Begriff ‚Wende‘ einen größeren Transformationsprozess innerhalb der Forschungslandschaft suggeriere, der die Ablösung disziplinärer Methoden und Konzepte durch kulturwissenschaftliche Konzepte impliziere. Ein solcher Paradigmenwechsel sei von der Erarbeitung übergreifender kulturwissenschaftlicher Konzepte nicht intendiert. Vielmehr gehe es bei den *turns* darum, disziplinenübergreifende Analysekatoren zu entwickeln (26), die in einem zweiten Schritt in die Methodik der einzelnen Fächer übersetzt würden (21).

210 Vgl. zur Entwicklung des *performative turn* BACHMANN-MEDICK 2014, 105–110, zur Ritualanalyse in der Ethnologie 111–114. Vgl. zu „Kultur als Text“ BACHMANN-MEDICK 2004a, besonders BACHMANN-MEDICK 2004b, 305: „Kultur als Text“ basiert ja bekanntlich auf einem Verständnis von Kultur als einer Welt von Bedeutungen, in der Handlungen ständig in Zeichen übersetzt werden.“ Vgl. zu Performativität als verbindendes Element zwischen anthropologischer Forschung und Literaturwissenschaft BACHMANN-MEDICK 2004b, 310–314.

211 HÄSNER/HUFNAGEL/MAASEN/TRANINGER 2011, 84. Die Begriffe strukturelle und funktionale Performativität verwendet bereits MAASEN 2001, 287–291 mit der Erklärung, funktionale Performativität sei „Text in der Performanz“ (289) und strukturelle Performativität „Performativität im Text“ (289).

analysen, die sich mit dem Performativen beschäftigen.²¹² Die Eigenschaft von Texten, nicht nur Ereignisse auszustellen und in ihrer Medialität zu inszenieren, sondern zugleich bestimmte Handlungs- und Reaktionsmuster im Leser auszulösen, bestimmt die Funktionsweise von Optatians *carmina* und ihre Wirkung auf den Leser.

Zwei Bereiche aus der kulturwissenschaftlichen Performativitätsforschung prägen den selbstreflexiven und wirklichkeitskonstituierenden Leseakt der Gedichte Optatians. Zum einen sind seine Texte in der Lage, konkrete Handlungen des Lesers am und mit dem Text auszulösen, die über die Lektüre als Wahrnehmungsmodus hinausgehen wie z. B. die Kategorie des Brettspiels in *carmen* 6 oder die Parallele zu magischen Quadraten in *carmen* 2.²¹³ Zum anderen inszenieren viele *carmina* den höfischen zeremoniellen Kontext, auf den sie sich als imaginierten Rezeptionsort beziehen, oder verbinden wie in den Gittergedichten 19 und 9 das an der Oberfläche dargestellte Muster mit seiner performativen Inszenierung in der Lektüre. So ist das dargestellte Schiff in *carmen* 19 gleichzeitig die Reiseroute des Lesers, der sich wie ein Schiffsreisender durch den Text bewegt.²¹⁴ In *carmen* 9 wird die Sieghaftigkeit Konstantins dadurch aufgerufen, dass die Palmzweige einerseits auf das Motiv seiner Unbesiegbarkeit verweisen. Andererseits signalisiert das Motiv das Streben des Dichters nach dem Sieg im Wettkampf mit seinem Leser, der seinerseits versucht, die *palma* für sich zu gewinnen.²¹⁵

212 BACHMANN-MEDICK 2004b, 310–314, besonders 312. Für ein konkretes Forschungsprojekt, das auch auf die perlokutionären Wirkungen performativer Elemente eingeht, vgl. MAASSEN 2001, besonders 288.

213 Vgl. zu *carm.* 6 Kapitel 3.3.4. Vgl. zu *carm.* 2 Kapitel 3.2.2.

214 Vgl. zur simulierten Ereignishaftigkeit einer Seereise während der Lektüre von *carm.* 19 Kapitel 3.1.5.

215 Der in *carm.* 9 adressierte Leser ist Konstantin selbst, dem der Dichter von den Musen eine „Siegespalme für seine Tugenden“ überbringen lässt (*Castalides, domino virtutum tradite palmam*, *carm.* 9.1), vgl. zur Verbindung von *virtutum* und *domino* POLARA II. 1973, 66. *Palma* kommt an drei weiteren Stellen in *carm.* 9 vor. An zwei der drei Stellen bezieht sich das Motiv auf die Inspiration des Dichters: *Castalides, versu docili concludite palmam* (*carm.* 9.i); *nunc mihi iam toto dociles Helicone Camenae | mittite conpositas in tempora mitia palmas* (*carm.* 9.9–10). Die *palmam* am Ende des ersten Verses im Grundtext (*carm.* 9.1) und im Intext (*carm.* 9.i) beanspruchen je nach Textebene Kaiser und Dichter für sich. Die dritte Textstelle, an der die Siegespalme genannt wird, ist die Schlüsselstelle des Gedichts (*carm.* 9.17–22). Davon sind an dieser Stelle besonders die Verse 20 bis 21 interessant: *vincentum iussos audax, mihi fida, triumphos, | et meritum iustis tot reddere nobile palmas* (*carm.* 9.20–21). Dem Dichter treu (*mihi fida*, *carm.* 9.20) und kühn (*audax*, *carm.* 9.20) will die Muse (*Musa velit*, *carm.* 9.18) dem Kaiser als ehrenvollen Verdienst für so viele gerechte Taten (*meritum iustis tot nobile*, *carm.* 9.21) Triumphe, die den Siegern gebühren (*vincentum iussos triumphos*, *carm.* 9.20), und Siegespalmen (*palmas*, *carm.* 9.21) zurückgeben. Der Dichter führt an dieser Stelle u. a. vor, dass Konstantin den Palmzweig, den der Dichter von den poetischen Inspirationsgottheiten erhielt, selbst erhalten kann, wenn er sich den Entschlüsselungsaufgaben des Textes stellt und seine Sieghaftigkeit intellektuell unter Beweis stellt. Konstantin wird demnach nicht nur als Triumphator seines eigenen militärischen Sieges angesprochen, sondern auch als poetischer

In beiden Fällen kann der Leser die Handlung, zu der er motiviert wird, oder den im Gedicht inszenierten Kontext während seiner Lektüre erleben. Im Sinn eines solchen theatralisch gefassten Performativitätskonzepts sind einzelne Texte Optatians in der Lage, Ereignishaftigkeit zu simulieren.²¹⁶ Dieses Leseerlebnis wird nicht nur von Formen struktureller und funktionaler Performativität eingelöst, sondern umfasst meist auch ein prominentes Thema des jeweiligen Textes. Neben der Struktur des Textes, die ein haptisches Leseerlebnis ermöglicht, evozieren seine *carmina* imaginative Zugänge zur Ereignishaftigkeit. Dadurch, dass zahlreiche Motive nicht nur abgebildet sind, sondern immer wieder im Text erscheinen, erzeugen sie einen Mehrwert in der Vorstellungswelt des Lesers, der zwischen der bildlichen, textlichen und imaginativen Ebene hin- und herspringt.²¹⁷

In den bisher umrissenen Kategorien von theatraler *performance*, Inszenierung, Korporalität und Wahrnehmung spricht die Theaterwissenschaftlerin Erika FISCHER-LICHTE von „Literatur als Akt“ bzw. von der „Performativität von Literatur“.²¹⁸

Lesen als ein performativer Akt kann daher auch nicht als Suche nach einem einheitlichen Sinn, den der Autor intendiert haben mag, beschrieben werden, sondern als ein komplexes kognitives, imaginatives, affektives und energetisches Geschehen in einer liminalen Situation, das dem lesenden Subjekt neue Möglichkeiten zu fühlen, zu denken, sich zu verhalten und zu handeln, neue Möglichkeiten zu einer verkörperten Praxis eröffnet. [...] Insofern Literatur etwas mit dem Leser und durch dessen Vermittlung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit *tut*, können wir daher von Literatur als Akt, von der Performativität von Literatur sprechen.

In dieser Definition finden sich zahlreiche Aspekte wieder, die bereits AUSTIN für das Performative bestimmte. Zum einen schreibt FISCHER-LICHTE, dass sich das lesende Subjekt während seiner Lektüre in einer Grenzsituation befinde, die ihm neue Handlungs- und Denkmöglichkeiten eröffne. Im Sinn der transformativen Kraft des Performativen versteht sie die Lektüre als Akt und deutet sie als verkörperte Praxis. Zum anderen erweitert FISCHER-LICHTE das perlokutionäre Potential performativer Sprechakte um eine weiterführende Wirkdimension, indem sie einen Text mit dem Körper des lesenden und somit handelnden Subjekts in Beziehung setzt. Der Leser eines Textes vollziehe während seiner Lektüre mentale und körperliche Handlungen, die sich auf einer zweiten vermittelnden Ebene auf die gesellschaftliche Wirk-

Sieger, dem die Musen vom Dichter eine *palma* überbringen, wenn er sich dem Wettkampf im Text stellt. Vgl. zu *carm.* 9 ausführlich Kapitel 3.1.4.

216 FISCHER-LICHTE 2013, 140–141. HÄSNER/HUFNAGEL/MAASSEN/TRANINGER 2011, 83 weisen den Aspekt der Simulation von Ereignishaftigkeit dem Bereich struktureller Performativität zu, was bei Optatian in eine ereignishaftige Lektüre umschlägt, die selbst zum Erlebnis wird. Die Dimension der Simulation von Ereignishaftigkeit stärkt MAASSEN 2001, 288, wenn sie nach der Nennung der Simulation von Ereignishaftigkeit in Texten auf ihre funktionalen Aspekte eingeht und diese mit dem Rezeptionsprozess in Verbindung bringt.

217 Vgl. zu „Lesen als Kippfigur“ ASSMANN 2012.

218 FISCHER-LICHTE 2013, 143. Vgl. zu den vier Kategorien *performance*, Inszenierung, Korporalität und Wahrnehmung WIRTH 2002a, 38–39.

lichkeit auswirkten. Strukturelle performative Elemente eines Textes inszenieren demnach bestimmte Handlungen, die ein Leser bei seiner Lektüre ausführen kann, aber nicht muss.²¹⁹ Wie Wirkungen, die Texte auf ihrer funktionalen Ebene erzeugen, bergen auch strukturelle performative Elemente Freiräume, die dem Leser keineswegs bestimmte Handlungsmuster vorschreiben.

Die enge Verbindung von Performativität mit den Begriffen Aufführung, Theatralität und Inszenierung führte in kulturwissenschaftlicher Perspektive zu einer enormen Ausweitung des Performanzbegriffs.²²⁰ Unter dem Begriff der *performance* wurden fortan zahlreiche Handlungs- und Aktstrukturen gefasst, die in der Lage sind, kulturelle Bedeutung zu inszenieren. So sprach man neben Texten auch Bildern und Gegenständen die Fähigkeit zu, kulturelle Bedeutung zu erzeugen und im theatralischen Sinn zu inszenieren (*agency*). Die *agency* von Texten, Bildern, Musikstücken oder Kunstwerken kommt im Rahmen solcher *performances* erst unter Mitarbeit des Rezipienten zur Wirkung, der sich gegenüber den gebotenen performativen Elementen positioniert.

Im Hinblick auf Optatians *carmina* ist es möglich, die Definition von FISCHER-LICHTE um eine weitere Dimension zu erweitern. Optatian überträgt die *performance* des Lesers, seine mentalen und körperlichen Handlungen am Text sowie die Simulation eines Leseerlebnisses in die Lektüre selbst. Wie die oben genannte Definition von FISCHER-LICHTE zeigt, übersteigt diese Dimension die Kapazitäten dessen, was sie „Literatur als Akt“ oder „Performativität von Literatur“ nennt.²²¹ Die strukturelle Einschreibung des Lesers in seine Texte, z. B. durch markierte Lesewege oder die Leseanleitungen im Grundtext, sowie funktionale Wirkungen, die aus diesen Strukturen emergieren, z. B. eine mögliche Verknüpfung mit Brettspielen oder Rätseln, führen den Rezipienten zu konkreten Handlungen am Text. Die als performativ verstandenen Strukturen verselbstständigen sich während der Lektüre und eröffnen dem Leser zusätzliche Deutungs- und Handlungsmöglichkeiten. Die Lektüre selbst wird zum Akt, zu einer *performance*, die dem Leser konkrete Handlungen im Um-

219 FISCHER-LICHTE 2013, 141: „Die strukturelle Performativität eröffnet so dem Leser Möglichkeiten der Rezeption, ohne ihn auf eine bestimmte festzulegen. Sie vermag wohl die Aufmerksamkeit des Lesers zu lenken, ist jedoch außerstande, sie vollständig zu steuern oder gar zu kontrollieren.“

220 FISCHER-LICHTE 2004, 82 trennt die Begriffe ‚Aufführung‘ und ‚Inszenierung‘: „Der Begriff ‚Inszenierung‘ umfaßt einen Plan, eine Konzeption, die ein Künstler oder mehrere gemeinsam erarbeiten und im Probenprozeß in der Regel ständig verändern [...]. [...] Auch wenn dieser Plan in jeder einzelnen Aufführung genau befolgt wird, so ist doch keine mit einer anderen identisch.“ Aufführungen seien aufgrund der stets unterschiedlichen Beziehung zwischen Akteuren und Zuschauern einmalig und könnten nicht wiederholt werden (82), vgl. zu Emergenz als Element des Performativen FISCHER-LICHTE 2013, 75–85. Als charakteristische performative Eigenschaften einer Aufführung nennt FISCHER-LICHTE u. a. leibliche Ko-Präsenz, Körperlichkeit und Ereignishaftigkeit (53–72).

221 Auf diesen Lese-‚Akt‘ im Sinn einer Lese-*performance* verweist FISCHER-LICHTE 2013, 135 selbst, denn sie überschreibt ihr Kapitel mit „Literatur als Akt – Lesen als Akt“. Im Folgenden setzt sie sich dann aber mehr mit den literarischen Verfahren in Texten als mit der Aktstruktur der Lektüre auseinander.

gang mit dem Text abverlangt. So muss ein Leser Optatians zur Lektüre einiger *carmina* die Buchseite drehen, um bestimmte Verse zu lesen.²²² Bei anderen stellt er weitere Textrealitäten, die in den Intexten verborgen liegen, in mehrstufigen Lektüredurchgängen selbst her.²²³ Schließlich, wie anhand der *carmina* 19 und 9 gezeigt, sind einige Texte in der Lage, das Ereignis, auf das sie sich beziehen, im Akt der Lektüre zu simulieren. Optatians Texte bergen daher nicht nur textimmanente performative Lesestrukturen, sondern auch Lese-*performances*, die einerseits konkrete Handlungen des Lesers im Umgang mit dem Text auslösen und andererseits die Lektüre selbst zu dem Ereignis machen, das im Text simuliert wird.

Die performativen Sprechakte und polysemantischen Zeichen seiner *carmina* sowie die Lese-*performances*, die von den textimmanenten Mechanismen ausgelöst werden, entstehen in Optatians Texten ausschließlich aus dem Medium Schrift. Optatians Gittergedichte erzeugen aus dem Text eines Gedichts ein weiteres Intextgedicht, das in seiner Anordnung auf dem Gitterraster ein Muster entstehen lässt. Die intermedialen Aspekte von Schrift und ihre Eigenschaft, sich auf der Fläche der Buchseite auszudehnen, bezeichnet Sybille KRÄMER als „Schriftbildlichkeit“.²²⁴ Denkt man bei der Untersuchung der *carmina* Optatians nicht von der Text-, sondern von der Bildebene, so kann man mit Wolfgang RAIBLE von „Bildschriftlichkeit“ sprechen, also von der Eigenschaft der Schrift, das Bild, zu dem sie gehört, zu erklären.²²⁵ Beide Konzepte stehen an der Schnittstelle des Performativen zu (Inter-) Medialität und Materialität.²²⁶ Die Frage nach materiellen und intermedialen Aspekten ist zentral für eine Analyse der performativen Lesestrukturen in Optatians Œuvre. Unter Rückgriff auf KRÄMER und RAIBLE bespricht der abschließende theoretische Abschnitt die Bildlichkeit von Optatians Schrift und die Schriftlichkeit von Optatians Bildern.

2.1.5 ‚Schriftbildlichkeit‘ und ‚Bildschriftlichkeit‘ auf Optatians *paginae*

Optatians Gitter- und Umrissgedichte haben die Eigenschaft, dass man sie als Bilder betrachten und als Texte lesen kann. Gleichzeitig verkehren sie diese als distinkt wahrgenommenen Rezeptionsmechanismen und erzeugen – von ihren klanglichen und haptischen Qualitäten einmal abgesehen – Bilder, die gelesen, und Texte, die als Kunstwerke betrachtet werden können.²²⁷ Die Grundlage von Bild und Text ist

²²² Vgl. zum synästhetischen Charakter der *carm.* Optatians Kapitel 2.2.

²²³ Vgl. zu fragmentierten Lektüreverfahren in den *carm.* Optatians Kapitel 3.2.

²²⁴ KRÄMER 2003a, jüngst KRÄMER 2012. Eine zentrale Vorarbeit ihrer Überlegungen zur ‚Schriftbildlichkeit‘ bildet ihr Aufsatz „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“ (KRÄMER 2002), der 1998 bereits in leicht veränderter Form veröffentlicht wurde.

²²⁵ RAIBLE 2012.

²²⁶ Materialität und Medialität eines Textes sind Teil seiner funktionalen Performativitätsstruktur, vgl. MAASSEN 2001, 289.

²²⁷ Vgl. zu Text-Bild-Relationen in Optatians *carm.* v. a. SQUIRE 2017a, SQUIRE 2017b, SQUIRE 2015.

das Medium Schrift, aus dem weitere Textrealitäten oder Figuren entstehen. Die Richtung des Rezeptionsakts ist keineswegs vorbestimmt. Ein Leser Optatians kann jederzeit entscheiden, wann er bei seiner Lektüre oder Betrachtung auf eine andere Text- oder Bildebene wechselt. Aufgrund ihrer farblichen und materiellen Ausgestaltung sowie ihrer intermedialen Qualitäten erfordern seine Texte einen spezifischen performativen Umgang des Lesers mit der Codexseite. Diese intermediale Dimension der Schrift, die aus einer „Hybridisierung von Sprache und Bild“ entstanden und auf eine beschreibbare Oberfläche angewiesen ist, bezeichnet Sybille KRÄMER als „Schriftbildlichkeit“.²²⁸ Ihr Konzept betont die ikonische Dimension von Schrift, die im breiten Forschungsfeld zu den Themen Schrift und Schriftlichkeit lange vernachlässigt wurde.²²⁹ Ihrer Meinung nach verkennen solche Modelle, die Schrift als fixierte gesprochene Sprache klassifizieren, dass selbst die lineare Anordnung von Buchstaben in einem Text immer „von der Zweidimensionalität der Fläche Gebrauch macht.“²³⁰ Im Sinn eines grafischen Verständnisses von Schrift unterscheidet KRÄMER drei Dimensionen von Schrift:²³¹

- (1) Strukturaspekt: Schrift als Medium
- (2) Referenzaspekt: Schrift als Symbolsystem
- (3) Performanzaspekt: Schrift als Kulturtechnik²³²

Besonders die operative Dimension der Schrift ist im Rahmen dieser Arbeit relevant. Anhand des schriftlichen Rechnens, einer Kulturtechnik, die erst mit den modernen Wissenschaften in unser Bewusstsein trat, zeigt KRÄMER, dass Schrift „ein Werkzeug des Geistes, eine Denktechnik und ein Intelligenzverstärker“²³³ ist. Schrift ist demnach nicht nur ein Mittel, lautsprachliche Ausdrücke schriftlich auf einer Oberfläche zu fixieren, sondern auch in der Lage, Sachverhalte sichtbar zu machen, die den Augen bisher verschlossen waren. So entsteht die Lösung einer Rechenaufgabe gleichzeitig mit dem Rechenprozess. Die Aktion und Interaktion eines Schreibers mit Zeichen auf Papier oder einer anderen beschreibbaren Oberfläche generiert im Sinn eines performativen Sprechakts erst die Wirklichkeit, auf die sie sich bezieht.

228 „Schriftbildlichkeit geht hervor aus einer Hybridisierung von Sprache und Bild“, vgl. KRÄMER 2003a, 158. Vgl. zum Aspekt des Intermedialen 174: „Schrift als Medium ist eine Hybridbildung; sie ist ein intermediales Phänomen.“ KRÄMER entwickelte ihre Überlegungen aus einer sprachphilosophischen Perspektive und nicht in direkter Auseinandersetzung mit literarischen Texten. Konzepte, die den Buchstaben als Einzelelement in seiner Wirkung in den Blick nehmen, begegnen jedoch auch in der Literaturwissenschaft, vgl. zu Lettrismus und dem autotelischen Charakter von Buchstaben z. B. GRASSHOFF 2000.

229 Vgl. zur Kritik KRÄMERS an der Konzentration auf die phonetische Schrift und auf Schrift als Medium der Lautsprache KRÄMER 2003a, 158–159.

230 KRÄMER 2003a, 159.

231 KRÄMER 2003a, 162 (dort in kursiv).

232 Vgl. zum Begriff ‚Kulturtechnik‘ allgemein BREDEKAMP/KRÄMER 2003.

233 KRÄMER 2003a, 171.

Unterdessen ist die operative Dimension der Schrift, die KRÄMER als „Kulturtechnik“²³⁴ bezeichnet, nicht nur mit dem Rechnen, sondern auch mit dem Lesen verwandt. Die operative Dimension von Schrift kann demnach nicht nur für Rechnen, sondern auch für Leseprozesse in Anschlag gebracht werden. Wie beim schriftlichen Rechnen realisiert sich der geschriebene Text erst dann, wenn der Leser mit seiner ‚Schriftbildlichkeit‘ auf der Fläche interagiert.

Optatians *carmina* führen in besonderer Weise vor, dass aus einer bestimmten Anordnung von Schrift auf der Buchseite ein operativ-performativer Leseakt entsteht.²³⁵ Die einzelne Codexseite (*pagina*) ist ein elementarer materieller Bestandteil seiner Dichtung, auf die er in poetologischen Passagen häufig verweist.²³⁶ Allen Umriss- und Gittergedichten Optatians ist gemein, dass sie den Raum einer *pagina* zuerst in ein Gitterraster unterteilen, auf dem der Text des Gedichts angeordnet wird.²³⁷ Was die Umriss- und Gittergedichte voneinander trennt, ist die Tiefenstruktur, die sie der Buchseite einschreiben.²³⁸ Während die Gittergedichte als mindestens dreidimensionale Gebilde erscheinen, die auf einer quadratischen oder rechteckigen Fläche mehrschichtige semantische Ebenen erzeugen, nutzen die Umrissgedichte eher die Längs- oder Querachse der Buchseite, um den thematisierten Gegenstand abzubilden. Die sprachspielerischen Texte (*technopaignia*) hingegen scheinen auch den zweidimensionalen Raum der *pagina* zu verlassen. Zwar operieren die Versspielereien ausschließlich auf der horizontalen Achse einzelner Verse

234 Kulturtechniken sind für KRÄMER dadurch gekennzeichnet, dass sie einerseits semantische Zusammenhänge herstellen. Andererseits beinhalteten sie die Abkoppelung ihrer prozesshaften Herstellung („Operation“, „Konstruktion“) von ihrer „Interpretation“, vgl. KRÄMER 2003a, 169; ferner auch BREDEKAMP/KRÄMER 2003, 18. Das führt KRÄMER zu dem Schluss, dass auch „die Schrift, als Kulturtechnik betrachtet, eine anti-hermeneutische, weil interpretationsentlastende Dimension [sc. birgt]“ (169). Schrift erzeuge in ihrer Fixiertheit auf einer Fläche erst die Realität, die es anschließend zu deuten gelte.

235 RÜHL 2006a, 83–84 geht in ihrer Betrachtung der *carmin.* Optatians ebenfalls auf das Konzept der ‚Schriftbildlichkeit‘ ein. Sie kommt zu dem Schluss, dass Optatians Texte die Materialität einzelner Zeichen gezielt in den Fokus ihrer Wirkung nehmen (84). In ihrem Beitrag unterscheidet sie unterschiedliche Wahrnehmungsebenen der *carmina cancellata* (97–101): eine diskursive Ebene sowie eine materielle, ikonische und operative. Ihre letztgenannte Kategorie eröffnet vielfältige Perspektiven auf das Performative, die im Rahmen dieser Arbeit ausgeführt und spezifiziert werden.

236 In früheren Epochen der antiken Kultur- und Literaturgeschichte bezeichnete *pagina* u. a. eine Papyrusseite oder eine Kolumne, vgl. zur Deutung von *pagina* für das Selbstverständnis antiker Autoren BUTLER 2011, 3–12. Vgl. zur Verwendung des Begriffs bei Optatian *carmin.* 3.33: *quae nostrum pagina sola*, i.4: *vincere Apelleas audebit pagina ceras*; *carmin.* 4.2: *pagina flexosa tramite vota notat*, 9: *quod textu scruposa siet mea pagina simplex*; *carmin.* 7.11–12: *quo pagina in omnis | signatur modulos*; *carmin.* 8.i.1: *alme, salutari nunc haec tibi pagina signo*; *carmin.* 9.13–14: *texens quas pagina versu | hinc voveat*; *carmin.* 19.4: *novis mea pagina votis*, 35: *flore notans votum vario dat pagina felix*.

237 Vgl. zur produktiven Erzeugung unterschiedlicher Raumkonzepte in der römischen Literatur FITZGERALD/SPENTZOU 2018.

238 Vgl. zur *pagina* als mehrdimensionale räumliche Oberfläche in antiken Texten BUTLER 2011, 75–86.

oder Distichen, umfassen jedoch meist lineare und retrograde Lektürewege und vervielfachen dadurch ihre Wahrnehmungs- und Lektüremöglichkeiten. Die ‚schriftbildliche‘ Nutzung der *pagina* bekommt bei Optatian eine tiefenwirksame Raumstruktur, die das Konzept um eine dritte, zum Leser bzw. Betrachter gewandte Dimension ergänzt.

Aus produktionsästhetischer Sicht wird man sich die Komposition eines Gittergedichts so vorstellen dürfen, dass zuerst das Muster festgelegt und eingezeichnet wird, das an der Textoberfläche erscheint.²³⁹ In einem zweiten Schritt zählt der Dichter die Buchstaben pro Vers und füllt den zur Verfügung stehenden Platz mit einem metrischen Text. Unterschiedliche Leserichtungen sowie Kreuzwege, an denen sich die Intextverse schneiden, erschweren diesen Schritt. An den Stellen, an denen Verse aufeinanderstoßen, müssen solche Buchstaben verwendet werden, die für die kreuzenden Verse anschlussfähig sind. In einem dritten, überaus mühseligen Schritt folgt die Komposition des Grundtextes. Dieser muss als Basisgedicht ebenfalls metrisch gebunden sein und zudem die bereits eingezeichneten Intextstrukturen berücksichtigen. Zudem verfügt Optatian über ein traditionelles Repertoire enkomiasischer Topoi, die in der zeitgenössischen Panegyrik erscheinen und als Teil panegyrischer Gattungskonvention unerlässlich sind. Mit den formalen Kriterien einerseits, unter anderem dem Metrum, einer festgelegten Buchstabenanzahl und verschiedenen Kreuzwegen der Intexte, sowie den inhaltlichen Konventionen und Herausforderungen andererseits, unter anderem bestimmten panegyrischen Motiven oder dem Drang nach panegyrischer *inventio*, setzt Optatian der Produktion seiner Texte enge Grenzen. Diese übersteigt er jedoch permanent dadurch, dass er seinen *cancellata* polysemantische Valenz verleiht.²⁴⁰

Zwar bindet Optatian seinen Leser in den Grenzen eines festgelegten Rasters, bietet ihm jedoch multiple Bewegungsmöglichkeiten auf unterschiedlichen Text- bzw. Bildebenen. Aus rezeptionsästhetischer Sicht lässt sich in Anschlag bringen, dass Optatians Texte die Aufmerksamkeit des Lesers wahrscheinlich zuerst durch ihren bildhaften Charakter auf sich ziehen.²⁴¹ Erst bei näherer Betrachtung und Lektüre folgt die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Textebenen, die in sich geschlossene Narrative bilden, also auch losgelöst voneinander verstanden werden können, jedoch erst in der Zusammenführung durch den Leser weitere se-

239 Von Venantius Fortunatus ist ein Gittergedicht mit einer Kreuzfigur erhalten (Ven. Fort. *carm.* 2.5), das einen vollständigen Intext, aber einen nur sechs Verse umfassenden Basistext zeigt, vgl. zur Kompositionsstruktur des Gedichts SCHEIDEGGER LÄMMLE 2015, 183 (Anm. 50); EHLEN 2011, 432–435; ERNST 1991, 152. Die Reihenfolge der Textkonstruktion – zuerst In-, dann Grundtext – bestätigt sich durch diesen Befund. Wertvolle Hinweise zur Komposition von Intexttexten verdanke ich dem Rätselmacher „Eckstein“, der mir Einblicke in die moderne Welt der Rätselerstellung bot.

240 Vgl. zu polysemantischen Wahrnehmungsmodi in den *carm.* Optatians Kapitel 2.1.2.

241 Vgl. dazu auch ERNST 1991, 152: „[...] der Produktionsvorgang beginnt also mit dem, was auch bei der Primärrezeption am Anfang steht: dem Intextcorpus resp. der Figur.“

mentische Potentiale offenbaren.²⁴² Der Leser eines Gittergedichts arbeitet sich von der bildlichen Oberfläche des Textes, die an der zweidimensionalen Achse der *pagina* ausgerichtet ist, in die Tiefe der Gedichtstruktur vor. Auch der umgekehrte Weg von der sprachlichen Tiefenstruktur zur bildlichen Oberfläche ist denkbar, erscheint jedoch vor dem Hintergrund deutlicher Hervorhebung des Musters durch unterschiedliche Kolorierung unwahrscheinlich. Unter der Oberfläche der Gittergedichte liegen demnach mindestens zwei weitere semantische Ebenen: das Intext- und Basisgedicht. Darüber hinaus tragen einige der hexametrischen Grundtexte der *carmina cancellata* eine weitere, vierte Tiefendimension in sich, die aus fragmentarisch zusammengefügt Inter-texten besteht.²⁴³ Die Tiefenstruktur der Buchseite wird in Bezug auf Optatians Gittergedichte dadurch gesteigert, dass auch das Lesemedium Codex räumliche Tiefe suggeriert. Mit unterschiedlichen *paginae*, die zwischen zwei Buchdeckeln gebunden sind und zum Lesen umgeblättert werden, hält der Leser einen Gegenstand in der Hand, in den er förmlich hineinschauen kann. Die Simulation räumlicher Tiefe ist prinzipiell nicht ungewöhnlich für spätantike Codices, bei denen z. B. Illustrationen mit dreidimensionalen Rahmen versehen sind oder in Form von Applikationen erscheinen, die auf die Buchseite gesetzt sind.²⁴⁴

Der Dreidimensionalität der Gittergedichte steht die zweidimensionale Ausrichtung der Umrissgedichte gegenüber. Ebenfalls rasterförmig angelegt erzeugen sie den intendierten Gegenstand durch unterschiedliche Verslängen auf der horizontalen und vertikalen Achse der Buchseite.²⁴⁵ Die *carmina* 26 (Altar) und 27 (Syrinx) nutzen zur Abbildung der Kontur die waagerechte Ebene der Verse, deren Länge sie variieren, um die unterschiedlichen Bauteile des Gegenstands herzustellen. *Carmen* 20 (Wasserorgel) hingegen dehnt sich vor allem auf der vertikalen Achse der *pagina* aus.²⁴⁶ Der Gedichtteil, der die Schieber der Orgel bildet (*carmen* 20a), sowie derjenige, der die Pfeifen darstellt (*carmen* 20b), erstrecken sich vom unteren Rand der Codexseite nach oben. In linear-horizontaler Richtung steht nur der Vers, der beide Gedichtteile voneinander trennt und an der dargestellten Orgel das Brett (*tabula*)

242 Vgl. dazu PELTTARI 2014, 84, der sich auf die Verknüpfung der Ebenen in *carm.* 9 bezieht: „Each level of the text stands on its own in praise of Constantine, and each level has some claim to prominence. Because there is now hierarchy amid the three layers of the text, readers are free to move from one to another and to devise their own connections [...]. As in other poems, Optatian here compels his reader to place these words within a coherent narrative.“

243 Vgl. zu unterschiedlichen Modellen von Fragmentierung in Optatians *carm.* Kapitel 3.2.

244 WALTHER/WOLF 2005, 50 schreiben über die Illustrationen des Vergilius Vaticanus, dass „das jeweilige Bild [...] großenteils wie ein Fenster [sc. wirkt], das sich auf eine imaginäre Welt hin öffnet.“ In dem um das Jahr 500 entstandenen Vergilius Romanus verzichteten die Illustratoren auf solch räumliche Darstellungsweisen, die für Illustrationen in der Tradition antiker Wandmalerei typisch sind (52). Vgl. zu verschiedenen „frames“ und „framings“ in Optatians *carm.* SQUIRE 2017c.

245 Vgl. zur rasterähnlichen Anordnung der Buchstaben in den Umrissgedichten, die in epigraphischen Traditionen steht, SQUIRE/WHITTON 2017, 53–55. Besonders die *carm.* 26 und 27 interagieren eng mit hellenistischen Vorbildern, vgl. zu einer Interpretation KWAPISZ 2017.

246 Vgl. zu *carm.* 20 Kapitel 3.1.3.

bildet, auf dem die Orgelpfeifen angebracht sind.²⁴⁷ Wie bei den Gittergedichten ist auch hier die Vermessung der Buchseite sowie die Festlegung bestimmter Buchstabengrenzen entscheidend, um einen harmonischen Umriss der dargestellten Figur abzubilden. Die 26 Schieber der Orgel bestehen aus 26 Versen mit jeweils 18 Buchstaben. Die zum Instrument gehörigen Pfeifenrohre aus ebenfalls 26 Versen variieren in ihrer Länge vom kürzesten Hexameter mit 25 bis zum längsten mit 50 Buchstaben: pro Vers kommt ein Buchstabe hinzu. Die gleiche Technik verwendet Optatian, um die Rohre der Syrinx (*carmen* 27) herzustellen. Hier sind es 28 Buchstaben für das kürzeste Rohr und 42 für das längste. Der Altar (*carmen* 26) hingegen ist an einer vertikalen Spiegelachse ausgerichtet. Da die maximale Buchstabenanzahl pro Vers 36 beträgt, liegt die Spiegelungslinie zwischen dem 18. und 19. Buchstaben. Diese Achse teilt den Altar in zwei einander entsprechende Teile, deren Verlängen in gleicher Weise von der Spiegelachse aus wachsen, um die Bauteile des Altars entstehen zu lassen.

Häufig rekurren die dargestellten Gegenstände in einer selbstreferentiellen Beschreibung auf ihre dreidimensionale Wirkung im Raum.²⁴⁸ Wegen ihrer semantischen Mehrschichtigkeit eröffnen die Umrissgedichte ihrem Leser die Möglichkeit, sie aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten bzw. zu lesen: als Gefüge von Intertexten, dreidimensionaler Gegenstand mit erzeugter Raumwirkung oder Gedicht in Schriftform, das linear lesbar vorliegt. Eine weitere, nahezu vierte Dimension der Umrissgedichte ist die Stimme, mit der sich der Gegenstand seinem Leser präsentiert. So sprechen sowohl der Altar als auch die Hirtenflöte mit eigener poetischer Stimme selbstreflexiv über ihre Beschaffenheit als Gegenstand und operieren dadurch mit Wahrnehmungs- und Interaktionsmustern, die beispielsweise aus hellenistischen Epigrammen bekannt sind.²⁴⁹

Neben den Gitter- und Umrissgedichten bieten die technopaignischen Gedichte Optatians einen spezifischen Umgang des Dichters mit der Buchseite (*carmen* 13, 15, 25). Diese Texte scheinen die zweidimensionale Fläche der Buchseite zu verlassen, da sie lediglich auf der horizontalen Achse der *pagina* agieren. Die Längsseite hingegen spielt in den sprachspielerischen Gedichten eine untergeordnete Rolle, auch wenn diese bei retrograden Distichen, die über zwei Verse hinweg rückwärts gelesen werden können, nicht ausgeblendet werden darf. Die Proteusverse Optatians zeigen

²⁴⁷ Vgl. zur technischen Konstruktion der Wasserorgel in *carm.* 20 HILDEBRANDT 1906, 445–456.

²⁴⁸ Die reflexiven Passagen, in denen der Gegenstand selbst über seine Gestalt spricht (*carm.* 26, 27) oder eine Beschreibung seiner Funktionsweise liefert (*carm.* 20b), ziehen sich wie ein roter Faden durch die Umrissgedichte. Hier seien nur ausgewählte Beispiele angeführt wie *carm.* 20b.16: *calamis crescentibus aucta*, *carm.* 26.1: *vides ut ara stem dicata Pythio*, *carm.* 26.19: *me metra pangunt de Camenarum modis*, *carm.* 27.7: *me Pan ad thiasos docuit modulamina cantus*, *carm.* 27.12: *in me felices animavit carmine Musas*.

²⁴⁹ Vgl. zum medialen Zusammenhang von Sprache, Stimme und Schrift MÄNNLEIN-ROBERT 2007, besonders 140–154 mit dem Schwerpunkt auf der medialen Dimension hellenistischer Umrissgedichte.

am deutlichsten, dass er sich bei seinen *technopaignia* darum bemüht, das Gedicht, das schriftlich auf der Codexseite fixiert ist, von ihr zu lösen. Damit gibt er dem Leser das Gefühl, dass er nicht nur das Buch, sondern auch die Buchstaben und Wörter in der Hand hält, die er zu einem neuen Text zusammenstellen kann.²⁵⁰ Waren Optatians Gitter- und Umrissgedichte noch auf die Buchseite, ihre räumliche Struktur und rasterförmige Durchmessung angewiesen, um die Räumlichkeit und Tiefenwirkung ihrer Textgestalt zu präsentieren, so versuchen seine *technopaignischen* Texte, sich von der Materialität der *pagina* zu lösen. Bei diesen Gedichten findet die erforderliche Leseoperation ihre haptische Entsprechung nicht zuerst in der Tiefendimension der Buchseite, sondern auf einem höheren Abstraktionsniveau im Geiste des Lesers, der die Wörter wie Puzzleteile verschiebt und wieder zusammensetzt.

Ein entgegengesetzter Blick auf die ‚Schriftbildlichkeit‘ der Figuren- und Verspielgedichte Optatians zeigt, dass seine *carmina* auch als kommentierte Bilder verstanden werden können. Wolfgang RAIBLE spricht in diesem Zusammenhang vom Phänomen der „Bildschriftlichkeit“,²⁵¹ das sich mehr auf die Interaktion von Bild und erklärendem Text bezieht als auf die Nutzung der zugrundeliegenden Fläche:²⁵²

Bilder sind immer auf Kontextualisierung, auf Erklärung angewiesen. Deswegen entwickelt sich auf jeden Fall bei den Bildern, die hier behandelt werden sollen [sc. Abbildungen und Zeichnungen in Publikationen der empirischen Wissenschaften], eine enge Symbiose zwischen zwei- oder dreidimensionaler Darstellung und erklärendem Text; also technischer gesprochen: Zwischen dem Bild und seiner Legende.

Die von RAIBLE vorgeschlagene Idee, dass erst in der Interaktion des Lesers mit Abbildung und schriftlicher Legende die volle Semantik eines Text-Bild-Ensembles zustande kommt, ist ein grundlegender Bestandteil der *carmina* Optatians. Zwar ist RAIBLES Grundannahme, Bilder seien immer auf Kontextualisierung oder Erklärung angewiesen, mit großer Skepsis zu betrachten,²⁵³ jedoch ist die Tatsache, dass die

²⁵⁰ Das eindrucksvollste Beispiel dieser Lesehaptik sind die Permutationsmechanismen der *carm.* 6 und 25. Vgl. zu multiplen Textrealitäten in *carm.* 25 Kapitel 2.1.3. Vgl. zum Permutationsmechanismus in *carm.* 6 Kapitel 3.3.4.

²⁵¹ RAIBLE 2012.

²⁵² RAIBLE 2012, 201.

²⁵³ Skepsis ist v. a. deswegen angebracht, weil RAIBLE 2012, 201 (Anm. 1) seine Gedanken zur Erklärungs- und Kontextualisierungsbedürftigkeit von Bildern auch auf „Produkte der darstellenden Kunst“ (201, Anm. 1) übertragen möchte. Dem würde die Performativitätsforschung der betreffenden Disziplinen sicher widersprechen, vgl. dazu z. B. die Ausführungen von FISCHER-LICHTE 2013, 151 zur Performativität des Blickakts: „Mit dem Begriff des Blickaktes wird also ein Ereignis gefasst, das eintritt, wenn ein Subjekt durch seine Imagination ein von ihm angeblicktes Bild verlebendigt und damit eine quasi-intersubjektive sozusagen ko-präsentische Beziehung zwischen sich und dem Bild herstellt. Der Blickakt bringt auf diese Weise eben das hervor, worauf der Blickende reagiert.“ Zudem beschäftigt sich RAIBLE in seinem Beitrag ausschließlich mit modellartigen und schematischen Darstellungen aus empirischen Wissenschaften, also einem sehr spezifischen Bereich von Bildlichkeit, der jedoch meiner Meinung nach nicht ohne Weiteres verallgemeinert werden darf.

Muster der Gittergedichte und die Konturen der Umrissgedichte von selbstreferentiellen Kommentaren begleitet werden, zentral für Optatians Poetik.

Die ‚Bildschriftlichkeit‘ seiner Figurengedichte implementiert er durch unterschiedliche Kommentierungsmethoden, die als methodische Leseanleitungen die Figur des Textes bzw. den Text der Figur erklären. Die Zuweisung der Gedichte zu diesen Gruppen ist nicht klar festzulegen. Viele Texte beinhalten mehrere Kommentierungsmechanismen und lassen sich daher nur in Einzelanalysen untersuchen. Zudem ist die Einteilung der Texte in unterschiedliche Dimensionen der ‚Bildschriftlichkeit‘ von einer stark perspektivischen Betrachtungsweise geprägt, die je nach Blickwinkel Bild über Schrift oder Schrift über Bild stellt. Das Verschwimmen der Grenzen zwischen textlicher Kommentierung des Bildes oder bildlicher Kommentierung des Textes gilt in besonderer Weise für die *carmina cancellata*, die christliche Symbole erzeugen (vor allem *carm.* 8, 14, 24; ferner auch 19).²⁵⁴ Die Frage, wie sich Text und Bild bzw. Bild und Text in diesen Gedichten zueinander verhalten, beeinflusst in hohem Maße ihre Deutung als Hybridbildung aus unterschiedlichen kulturellen, politischen und religiösen Einflüssen.²⁵⁵ Der Schwerpunkt moderner Interpretationen, z. B. ob das Christogramm ein eher politisch oder religiös motiviertes Zeichen darstelle, wird sich demnach immer daran ausrichten, wie ein Betrachter bzw. Leser Text und Bild bzw. Bild und Text zueinander in Beziehung setzt. Beide Elemente lassen in ihrer Kombination unterschiedliche Deutungen zu, die nur im Rahmen detaillierter Einzelbetrachtungen ausgelotet werden können. Dennoch wird an dieser Stelle der Versuch unternommen, fünf unterschiedliche Kategorien der ‚Bildschriftlichkeit‘ in Optatians Gedichten zu entwerfen, die in den Analysekapiteln am Einzeltext spezifiziert werden können.

(1) Text kommentiert Bild

Bei Optatian gibt es Texte, die ihren Status als Bilder kommentieren. Zu nennen sind in dieser Gruppe die drei Umrissgedichte²⁵⁶ sowie ausgewählte Gittergedichte, die die Figur, die sie auf der Textoberfläche erzeugen, direkt benennen.²⁵⁷ So will die geometrische Figur in *carmen* 3 als *vultus | Augusti* (*carm.* 3.1, 3.i.1, 3.i.2) und die Darstellung in *carmen* 9 als Palmblatt (*virtutum palmam*, *carm.* 9.1) verstanden

²⁵⁴ In *carm.* 8 z. B. verweisen sowohl der Grundtext (*pia signa dei*, *carm.* 8.2) als auch der Intext (*nominibus domini*, *carm.* 8.i.2) wechselseitig auf das Christogramm bzw. den Meta-Intext IESUS.

²⁵⁵ Eine umfassende Auseinandersetzung mit dem Christogramm in den *carmina* Optatians bieten SQUIRE/WHITTON 2017. Sie weisen darauf hin, dass sich gerade das Christogramm auszeichnet in Optatians Verwendung unterschiedlicher Zeichen (*signa*) eingliedern, da es im 4. Jh. in seiner Semantik noch nicht vollständig determiniert gewesen sei. Neben panegyrisch-politischen Deutungen ließe es dezidiert christlich-religiöse Interpretationen zu, v. a. im Fall von *carm.* 24 (91). Die christlichen Deutungsmuster führten in der Summe dazu, dass Optatians Texte grundlegende Fragen nach christlich semiotischen Praktiken im Wechselverhältnis von Text und Bild thematisierten (95–97).

²⁵⁶ *Carm.* 20 (Wasserorgel), *carm.* 26 (Altar) und *carm.* 27 (Syrinx).

²⁵⁷ Neben den *carm.* 3 und 9 kommentieren die *carm.* 6 (*effigiem turmarum*, *carm.* 6.2), 19 (*visam navem*, *carm.* 19.25), 21 (*astri | effigiem*, *carm.* 21.11–12) und 22 (*hederis*, *carm.* 22.2) ihre Figuren direkt.

werden. In diesen Texten ist es meist so, dass sowohl der Grund-, als auch der Intext auf das dargestellte Muster Bezug nehmen. Die Bezugnahme kann von unterschiedlicher Intensität sein und unterliegt den Beobachtungen eigenständiger Analyse.

(2) Bild kommentiert Text

Eine zweite Gruppe von Texten, die ‚bilschriftliche‘ Verfahren anwenden, sind Gittergedichte, bei denen die Figur an der Textoberfläche auf ihre Existenz als Text verweist. Diese Kategorie kehrt den ersten Mechanismus der ‚Bilschriftlichkeit‘ um und kommt vor allem in den *carmina cancellata* vor, die an der Oberfläche eine Figur erzeugen, deren Signifikat ohne Beschreibung des Lesewegs mit der Lebenswelt assoziiert werden kann. Darunter fällt z. B. die Darstellung des Schiffes in *carmen* 19, das als Muster an der Oberfläche die Leit motive von Seereise und Schifffahrt präsent macht.²⁵⁸ Durch zahlreiche mögliche Lesewege, polysemantische Symbole und einen kryptografischen griechischen Intext lenkt *carmen* 19 die Aufmerksamkeit des Betrachters auf seine Existenz als Text und fordert ihn dazu auf, das Muster nach und nach im Geiste oder mit dem Zeigefinger abzuschreiten.

Darüber hinaus kommt diese Dimension der ‚Bilschriftlichkeit‘, bei der ein Bild den zugrundeliegenden Text kommentiert, in solchen Gittergedichten vor, die dem Leser vorgeben, ihre Figur besäße keine fest determinierte Semantik. Die Muster dieser Texte erscheinen häufig in Form von geometrischen Figuren, vor allem durch Quadrate, Rechtecke, Rauten und diagonale Linien, die in verschiedenen Konstellationen miteinander kombiniert sind und dem Text eine ornamentale Oberfläche verleihen. Jedoch stehen diese Muster meist in engem Zusammenhang mit den panegyrischen Motiven, die im Basis- und Intext dominieren. So ist das Leitmotiv von *carmen* 10 das des alles überstrahlenden Kaisers, der Lichtgestalt des Imperiums.²⁵⁹ Das Muster des Textes besteht zugleich aus mehreren diagonal eingezogenen Intextversen, die sich von allen Seiten der *pagina* nach innen biegen und damit die Lichtstrahlen einer Sonnenkrone imitieren.²⁶⁰

258 Neben *carm.* 19 kann zu dieser Gruppe auch *carm.* 7 gezählt werden, dessen Intext ein Tropäion, also einen Schild mit gekreuzten Speeren, zeigt und sich inhaltlich stark mit der beständigen Sieghaftigkeit Konstantins auseinandersetzt, vgl. zu *carm.* 7 Kapitel 3.1.4. Auf eine Vergleichbarkeit der Muster in den *carm.* 6 und 7 hat jüngst RÜHL 2017, 238 (Anm. 23) hingewiesen, die beide Gedichte in einer seriellen Lektüre – von *carm.* 6 mit dem Hauptmotiv Krieg zu *carm.* 7 mit dem Leitmotiv Sieg – verbindet. Auch die Ehreninschrift an der Oberfläche von *carm.* 5 AUG | XX | CAE | SX fällt in diese Kategorie und verweist als Meta-Intext auf ihre Existenz als mehrdimensionales Textgefüge, vgl. zu *carm.* 5 Kapitel 3.1.4. Dasselbe gilt für andere, aus dem Gitterraster erzeugte Meta-Intexte, vgl. *carm.* 8 (IESUS und das ChiRho als Kombination zweier griechischer Buchstaben), *carm.* 14 (ChiRho), *carm.* 19 (VOT), *carm.* 24 (ChiRho).

259 Programmatisch für *carm.* 10 ist v. a. der letzte Vers, an dessen Anfang der Kaiser dazu aufgefordert wird, das Strahlenmuster des Intextes zu betrachten: *aspice: pacato parta est lux laeta sub orbe* (*carm.* 10.35). Vgl. zu *carm.* 10 Kapitel 3.2.3.

260 Neben *carm.* 10 sind für diese Kategorie zwei weitere Texte zu nennen: *carm.* 12, das Rautenmotiv spiegelt das geeinte Reich unter der alleinigen Friedensherrschaft Konstantins wider (vgl. zu

(3) Basistext kommentiert Intext

Eine dritte Gruppe von Gittergedichten bietet im Grundtext, vereinzelt auch im Intext, eine Leseanleitung für den Intext.²⁶¹ Die Lesehinweise geben weniger über semantische und syntaktische Kriterien als über den Verlauf des Musters, unterschiedliche Leserichtungen oder den Wechsel vom lateinischen Grundtext zu einem griechischen Intext Aufschluss. In zahlreichen Texten enthalten die Lektüreschlüssel Hinweise auf Biegungen des Intextes mit Wendepunkten, die zu einer veränderten Leserichtung führen, so z. B. *amfractus* (*carm.* 6.6, 22.i.1), *flexus* (*carm.* 6.8, 21.5, 21.6, 22.i.2) mit dem Adjektiv *flexosus* (*carm.* 4.2) und *nodus* (*carm.* 10.7, *epist. Const.* 10) mit dem Adjektiv *nodosus* (*carm.* 3.30).

Diese Anleitungen enthalten oft rätselhafte Kommentierungen der gezeichneten Figur oder Leerstellen, die vom Leser gefüllt werden müssen. Als metatextuelle Hinweise zur Textherstellung sind sie ein hilfreicher, wenn auch nicht vollkommen zuverlässiger Partner des Lesers. Das Verhältnis der Dynamik eines individuellen Leseprozesses zu einer Leseanweisung, die der Dichter vorgibt, lässt sich nur in detaillierten Textanalysen konkretisieren.

Bei den meisten Gittergedichten, in denen der Basistext eine Leseanweisung für den Intext bietet, nutzt Optatian den Intext für poetologische Reflexionen.²⁶² Der

carm. 12 Kapitel 3.1.6), und *carm.* 18, das Muster inszeniert performativ die unendliche Sieghaftigkeit Konstantins durch eine Vervielfachung von fragmentierten Lesewegen (vgl. zu *carm.* 18 Kapitel 3.2.2).

261 Leseanleitungen von unterschiedlicher Ausführlichkeit bieten im Grundtext *carm.* 2.12–18, *carm.* 3.13–18, *carm.* 5.7–8 (mit dem Hinweis auf die ersten beiden Zeilen des Meta-Intextes AUG | XX) und 22–26 (mit dem Hinweis auf die dritte und vierte Zeile des Meta-Intextes CAE | SX), *carm.* 6.1–13, *carm.* 7.8–12, *carm.* 9.9–14, *carm.* 10.1–11, *carm.* 16.1–6 (mit dem Verweis auf einen griechischen Intext), *carm.* 18.20–21 und 23–24, *carm.* 22.7–14 und *carm.* 23.10 (mit dem Verweis auf einen griechischen Intext). *Carm.* 21 ist ein hochgradig metapoetischer Text, dessen Grundtext sich im Ganzen als Leseanleitung für den Intext präsentiert, u. a. durch häufige Verweise auf das Muster und die unterschiedlichen *metra* des Intextes. Im Intext verweisen hingegen nur wenige Texte selbstreflexiv auf ihre Intextgestaltung: *carm.* 9.i.4 und *carm.* 21.i.2. Der Intext von *carm.* 22 hingegen beschäftigt sich ausschließlich mit der optischen Anordnung und metrischen Gestaltung des Intextes auf dem Gitterraster.

262 Dieses Verfahren kommt auch in einigen Texten vor, die keine Leseanweisung im Grundtext enthalten. Bei diesen Gedichten ist es so, dass das Muster selbst den *panegyricus* des Grundtextes an der Oberfläche in Form einer Figur oder eines Schriftzuges repräsentiert. So reflektiert z. B. die Ehreninschrift AUG | XX | CAE | SX an der Oberfläche von *carm.* 5 den panegyrischen Inhalt des Textes, der Konstantin und seine Söhne als Begründer einer neuen Herrschaftsdynastie preist. Im Intext der Inschrift wird nun nicht der Kaiser adressiert, sondern Apoll (*Phoebe*, *carm.* 5.i.3; *Summe parens*, *carm.* 5.i.4). Gleichzeitig existieren im Werk Optatians Texte, die den Kaiser auf der Intext- und Bildebene dominieren lassen. Der Dichter ist in diesen Texten v. a. im Grundtext präsent. Ein derartiges Beispiel ist *carm.* 19, dessen Schiffsmuster und Intext eindeutig den Kaiser ansprechen. Unterschiedliche Motive der Seereise beziehen sich im Grundtext zwar auch auf die Friedensherrschaft unter dem Seemann Konstantin, der das Schiff des Staates lenkt, jedoch sind sie v. a. Ausdruck einer poetologischen Reise des Dichters in unbekanntes Terrain und in diesem Sinn stark metapoetisch aufgeladen. Vgl. zu *carm.* 19 Kapitel 3.1.5.

Kaiser und sein panegyrisches Lob spielen in diesen *versus intexti* meist eine untergeordnete Rolle. Er wird vor allem als Leser bzw. Betrachter des Textes adressiert und auf die artifizielle Textgestaltung verwiesen. Die metapoetischen Passagen dieser Intextverse verbindet Optatian geschickt mit der Ansprache des Kaisers, dessen staunende Bewunderung Teil der intendierten Wirkung ist und den spezifisch ästhetischen Genuss der Gittergedichte erst herbeiführt. Einerseits sieht sich Optatian als exilierter Dichter, der die Gunst des Kaisers zurückerobert möchte, mit dem Problem konfrontiert, seine innovative Art zu dichten, gebührend anzupreisen. Andererseits steht das erforderte *self-fashioning* der Notwendigkeit gegenüber, den Kaiser angemessen und dem panegyrischen Instrumentarium entsprechend zu loben. Optatian schlägt aus dem ambivalenten Verhältnis zwischen Kaiser und Dichter entscheidenden Profit. Indem er sich Konstantin nicht nur annähert, sondern ihn aktiv an der Konstruktion seines *panegyricus* beteiligt, transformiert er das traditionelle panegyrische Setting einer Lobrede in das quadratische Format der Buchseite, die das starre Korsett einer Lobrede in einen dynamischen performativen Leseakt überführt.

(4) Intext kommentiert Basistext

Neben der Möglichkeit, dass der Grundtext die Intextverse und gegebenenfalls das Muster kommentiert, bieten Optatians *carmina* auch den umgekehrten Weg. In einigen Gedichten gibt der Intext die Hauptmotive des Basistexts komprimiert wieder. In anderen enthüllt er eine geheime Botschaft, die im Basistext angekündigt, jedoch erst im Intext eingelöst wird.

In die erste Gruppe gehören vor allem die Gedichte, deren oberflächliche Muster nicht als Figur oder geometrisches Arrangement erscheinen, sondern ausschließlich aus Akro-, Meso- und Telesticha bestehen (unter anderem *carm.* 11, 13, 16). In diesen Texten ist es häufig so, dass der Kaiser im Intext mehr Raum einnimmt als der Dichter. Das Lob des Kaisers dominiert demnach nicht nur die horizontale, sondern auch die vertikale Achse des Textes. In *carmen* 11 beispielsweise bilden die Intexte ein Trikolon des Herrscherlobs, das bereits im Grundtext intensiv ausgeführt wird.²⁶³ Aus dem tapfersten Feldherren (*fortissimus imperator*, *carm.* 11.i.1) und gnädigstem Lenker des Erdkreises (*clementissimus rector*, *carm.* 11.i.2) wird abschließend der unbesiegbare Konstantin (*Constantinus invictus*, *carm.* 11.i.3), der sich seit der Etablierung seiner Alleinherrschaft über das römische Reich mit dem Titel *invictus* schmückte.

263 Ein performativer Marker im Grundtext, der auf die Realisation der genannten Titel im Intext hinweist, ist *carm.* 11.7–8: *tantis Romanum gloria nomen | insignit titulis*. Wie die Römer Konstantins Ruhm mit unterschiedlichen Titeln kennzeichnen (*insignit*), besiegelt auch Optatian seinen Text mit den Beinamen des Kaisers, vgl. zu *carm.* 11 Kapitel 3.1.6. Ähnlich funktioniert die Formulierung in *carm.* 3.18: *versu consignans aurea saecula*. An dieser Stelle will der Dichter im Intext nicht die Titulatur des Kaisers aufführen, sondern erhebt den Anspruch, dessen Antlitz abzubilden (*vultus* | *Augusti*, *carm.* 3.1, 3.i.1–2).

In *carmen* 16 verwendet Optatian ähnliche Verfahren zur Bündelung der Kernaussagen im Intext. Der entscheidende Unterschied zu *carmen* 11 liegt darin, dass der Dichter die panegyrischen Leitmotive des Grundtextes in den drei Mesosticha in ihre griechischen Entsprechungen übersetzt. Das Akrostichon enthüllt die im Dativ stehende Widmung an den Kaiser, die wie eine vertikal lesbare Adresszeile eines Briefes in den Text eingelassen ist.²⁶⁴ Die drei folgenden Mesosticha in den Spalten 10, 19 und 28 fassen jeweils eine Kernaussage des zugrundeliegenden lateinischen *panegyricus* in einem griechischen Hexameter zusammen: zuerst die Verbindung der kaiserlichen Dynastie mit dem Ewigkeitsanspruch unter der Schutzherrschaft eines christlichen Gottes (*carm.* 16.i.2), als zweites ein Lob der kaiserlichen Frömmigkeit (*carm.* 16.i.3) und zuletzt das Lob des gesetzestreuen Verhaltens Konstantins, seiner Gerechtigkeit und Eignung, über das Reich zu regieren (*carm.* 16.i.4).²⁶⁵

Im Intext von *carmen* 13, einem nur zwölfzeiligen Gedicht, vervielfältigt sich das Lob des Kaisers auf der Intextebene.²⁶⁶ Das Akrostichon nennt den Kaiser *pius Augustus* (*carm.* 13.i.1). Im Telestichon folgt die ergänzende Ansprache mit *Constantinus* (*carm.* 13.i.2). Die scheinbar schlichte Gestaltung des Gittergedichts aus kurzem Basistext mit korrespondierendem Akro- und Telestichon entpuppt sich als trügerisch. Alle Verse sind anazyklisch und erlauben dem Leser, zwischen der linken und rechten Textseite hin- und herzulesen. Dabei bleibt das Lob des Kaisers semantisch konstant, verdoppelt sich aber quasi während seiner Lektüre: aus dem Ende des Verses wird sein erneuter Anfang und umgekehrt. Das vorgeführte Prozedere lässt nicht nur Konstantins Herrschaft als *pius Augustus* unendlich erscheinen, sondern auch seine Lektüre, die sich stets im Rahmen des vorgegebenen Textrasters bewegt. Jedoch zeigt auch dieser Text, dass der Leseprozess eine eigene Dynamik entfalten kann, die trotz starrem Textraster Variabilität suggeriert. Die zwölf Verse des Textes bilden – nicht zuletzt durch ihre Eigenschaft, rückläufig zu sein – eigene semantische Einheiten und müssen nicht zwangsläufig in der Reihenfolge gelesen werden, die Akro- und Telestichon vorgeben. Demnach ist es möglich, nach dem ersten Vers nicht den zweiten, sondern einen beliebigen anderen zu lesen und so das panegyrische Repertoire des Textes zusammenzusetzen. Akro- und Telestichon fungieren in dieser Hinsicht als Leseempfehlung, der Konstantin folgen oder von ihr abweichen kann. Wie die Entscheidung, linear oder retrograd zu lesen, liegt es im Ermessen des Kaisers, auf welcher vertikalen Textebene er seine Lektüre beginnt oder fortsetzt.

Eine zweite Gruppe von Texten, deren Intexte das Basisgedicht kommentieren, bilden solche *carmina*, deren Intext eine steganografische Botschaft enthüllt, die im

²⁶⁴ *Carm.* 16.i.1: *domino nostro Constantino perpetuo Augusto.*

²⁶⁵ *Carm.* 16.i.2: *νεῖμέν σοι βασιλεῦ Χριστὸς καὶ σοὶς τεκέεσσι.* *Carm.* 16.i.3: *τίμιον εὐσεβίης κρατέειν ἀρετῆς τε βραβεῖον.* *Carm.* 16.i.4: *εὐνομίης ἄρχειν τε καὶ Αὐσονίοισιν ἀνάσσειν.*

²⁶⁶ Vgl. zur Einheit von individueller Lektüre und Adressierung Konstantins in *carm.* 13 RÜHL 2017, 230–231.

Basistext angekündigt, aber nicht eingelöst wird. Nahezu alle *carmina cancellata* spielen mit der Wahrnehmungsweise verrätselter Intexte und okkulten Sinneinheiten. *Carmen* 23 hebt sich in verschiedener Weise von den übrigen Gittergedichten ab. Im Grundtext erklärt der Sprecher, dass er sich um seinen Freund gesorgt habe, dessen Frau ihn betrüge.²⁶⁷ Gerne würde der Sprecher ihm von den geheimen Machenschaften seiner Frau berichten, fürchtet jedoch seinen Zorn, wenn er die Wahrheit erfährt.²⁶⁸ Gleichzeitig macht er sich über den Leichtsinn seines Freundes lustig, dem er diverse Ratschläge gibt, wie er mit dem Ehebruch seiner Frau umgehen solle. So solle er große Menschenmengen meiden, damit es in der Öffentlichkeit nicht zu grässlichen Streitereien käme.²⁶⁹ Auch solle er zukünftig den Liebreizen seiner Frau widerstehen.²⁷⁰ Der Freund des Sprechers wird im Text als *Graecum* (*carm.* 23.6) und *Graecum amicum* (*carm.* 23.1) bezeichnet. Der Begriff *Graecum* ist ein performativer Sprechakt, dessen Einlösung im Intext erfolgt. Dort entsteht aus dem lateinischen Basistext ein griechischer Vers, der nicht nur den Namen des betrogenen Ehemanns, sondern auch einen Hinweis auf den Liebhaber gibt.²⁷¹ Markus, der Name des Ehemanns, spiegelt sich zugleich im Muster an der Oberfläche, das in Zick-Zack-Bewegungen den Buchstaben M abbildet. Das Versprechen des Dichters im Grundtext, sein griechischer Freund Markus werde ein Geheimnis lesen (*haec occulta legens*, *carm.* 23.3), realisiert sich demnach in doppelter Weise. Der Leser dekodiert eine intime Nachricht, das inhaltlich und faktisch Verborgene, in der Form kryptografischer Intextverse, also dem im Text Verborgenen. Gleichzeitig ist der Intext nur auf Griechisch lesbar und setzt damit eine doppelte Dekodierungsleistung des Lesers voraus: einerseits das Auffinden des markierten Intexts, andererseits den Wechsel von Sprach- und Zeichensystem.

(5) Paratext kommentiert Basistext, Intext und Bild

Neben textimmanenten Verfahren der Kommentierung von Text und Bild bzw. Bild und Text existieren in Optatians Werk Paratexte, die seine Gedichte erklären. Diese lassen sich in zwei Gruppen einteilen: erstens in Paratexte, die Optatian selbst geschrieben und zur Erklärung einzelner Texte oder der gesamten Sammlung angefügt hat (*carm.* 1, 4);²⁷² zweitens in solche, die spätantike oder mittelalterliche Schreiber

²⁶⁷ *Carm.* 23.1: *ingemui graviter, Graecum miseratus amicum.*

²⁶⁸ *Carm.* 23.2–3: *cui mea mens, admissa dolens, cupit omnia fari, | solus ut haec occulta legens se concitet ira.*

²⁶⁹ *Carm.* 23.5–6: *sed vitans multos, quos foeda ad iurgia coix | noluerit testes.*

²⁷⁰ *Carm.* 23.6–7: *neu candida femina Graecum | mox karis hebetet telis.*

²⁷¹ *Carm.* 23.i.1: Μάρκε, τὴν ἄλοχον τὴν Ὑμνίδα Νεῖλος ἐλαύνει. Ein Hinweis darauf, dass der griechische Intext alle geheimen Informationen bereitstellt, findet sich bereits am Ende des Grundtexts: *do nomina cuncta libenter: | Musa sonat Graecis* (*carm.* 23.9–10).

²⁷² *Carm.* 17 ist ein metrisch gebundenes Gedicht, das *carm.* 18 erklärt und gehört möglicherweise in diese Gruppe. In der Forschung gibt es unterschiedliche Meinungen, wer *carm.* 17 verfasste. SQUIRE/WHITTON 2017, 90 (Anm. 110) meinen, dass Optatian *carm.* 17 als Paratext zu *carm.* 18 geschrieben hat („poem 18 is a different case, since Optatian himself provided it with a user guide in

verfasst haben und den Texten als kommentierende *scholia* beigelegt sind (*carm. schol.* 2–3, 5–16, 19–21, 23–27).²⁷³ Zwischen beiden Gruppen gibt es einen erheblichen Unterschied in der Weise, wie sie auf die Gitter-, Umriss- und Versspielgedichte Bezug nehmen.

Die *carmina* 1 und 4, die Optatian selbst als Paratexte in seine Sammlung aufnahm, kommentieren weniger den Intext oder die Figur seiner Gedichte als sein panegyrisches Programm. In beiden Texten wird Konstantin adressiert und als erster Leser seiner Gedichte vorgeführt. Zugleich liegt der inhaltliche Schwerpunkt dieser *carmina* auf dem Lob des Kaisers und seiner Nachkommenschaft, besonders in *carmen* 4.²⁷⁴ Die Paratexte, die nicht von Optatian, sondern anderen Verfassern stammen, gehen auf die Funktionsweise des Textes, verstärkt auf den Intext und das Muster, ein. In nahezu allen Gedichten lösen die Scholien den kryptografischen Intext auf, erklären seine metrische Struktur und bieten einen Zugang zu unterschiedlichen Lesewegen.²⁷⁵

Ein weiterer Unterschied zwischen den von Optatian verfassten Paratexten und denen anderer Schreiber ist das Verhältnis des Paratexts zum Einzeltext bzw. zur Sammlung insgesamt. Die Gedichte 1 und 4 sind sowohl einem Einzeltext als auch der gesamten Sammlung voran- bzw. als Binnenproöm in sie hineingestellt. So bietet das erste Gedicht der Sammlung (*carmen* 1) eine allgemeine Einordnung des poetisch-panegyrischen Programms Optatians in unterschiedliche synästhetische Wahrnehmungspraktiken, die für das Selbstverständnis des Dichters und die Ästhetik seines Gesamtwerks konstitutiv sind.²⁷⁶ Durch eine enge Verbindung des poetischen und panegyrischen Raumes im Gedicht mit dem Raum des Exils, in dem sich der Dichter gerade befindet, leitet das Programmgedicht zu *carmen* 2 über. Dieser zweite Text der Sammlung reizt den Raum einer *pagina* durch unterschiedliche Le-

the form of poem 17“). POLARA II. 1973, 100 meint, dass der Text von einem mittelalterlichen Schreiber stammt („hoc carmen a quodam mediae quae dicitur aetatis homine compositum“), ähnlich PIPITONE 2012a, 21 („l'anonimo autore del c. XVII“). Vgl. zur Interaktion der *carm.* 17 und 18 Kapitel 3.2.2.

273 Zu *carm.* 22 ist kein Scholion überliefert, was u. U. damit zusammenhängt, dass es sich bei diesem Text um ein mittelalterliches Imitat handelt. Auch zu *carm.* 28, einem anazyklischen Gedicht in elegischen Distichen, gibt es keine ausführliche paratextuelle Leseanweisung. Der Text ist über den Codex Salmasianus überliefert und wird in den modernen Ausgaben der *Anth. Lat.* mit der Überschrift *Versus anacyclici* überschrieben. Neben der losgelösten Überlieferung dieses Textes von der Traditionslinie der anderen Gedichte reichte möglicherweise die paratextuelle Kommentierung in Form des Titels aus, um die erforderliche Leseoperation angemessen darzustellen.

274 In *carm.* 4 wünscht sich der Sprecher, dass die Musen des Helikon nicht nur Konstantin, sondern auch seinen Söhnen Geschenke zu ihrem zehnjährigen Regierungsjubiläum überreichen mögen, vgl. *carm.* 4.3–4: *Constantinigenis Helicon det talia natis | munera*.

275 Eine Ausnahme bildet das Scholion zu *carm.* 24, das lediglich den Text der *versus intexti* widergibt, jedoch keine weiterführenden Informationen zu Lesewegen oder dem eingezeichneten Christogramm liefert.

276 Vgl. zu *carm.* 1 Kapitel 2.2.1.

serichtungen eines einzigen Intextverses vollumfänglich aus.²⁷⁷ Ähnlich wie *carmen* 1 erfüllt auch das vierte Gedicht eine doppelte Funktion. Als Binnenproöm nimmt es einerseits analeptisch auf das Programmgedicht Bezug und erneuert die panegyrischen Wünsche zu Konstantins Jubiläum. Andererseits verweist Optatian im ersten Vers darauf, dass die Zeichen, die zu den Vicennalien gehören, die Tage des Regierungsjubiläums im Sinn einer erneuten Repräsentation verdoppeln.²⁷⁸ *Vicennia signa* spielt auf die Erzeugung eines Meta-Intextes in *carmen* 5 an, das in Form einer Siegesinschrift das zwanzigjährige Regierungsjubiläum Konstantins (AUG | XX) und die *decennalia* der Caesaren Crispus und Constantinus (CAE | SX) preist. Bereits im dazugehörigen Paratext *carmen* 4 kündigte der Sprecher an, seine Buchseite stelle die Wünsche des Dichters an die Jubilare mit einem gedrehten Faden krümmungsreich dar.²⁷⁹

Die Scholien spätantiker oder mittelalterlicher Schreiber hingegen beziehen sich immer nur auf den Text, den sie erklären. Im Unterschied zu den von Optatian geschriebenen Paratexten machen sie keine Aussage über das Gesamtwerk oder das Verhältnis einzelner Texte untereinander. In den Handschriften wird die Zugehörigkeit der Scholia zu den Gedichten dadurch ersichtlich, dass sie direkt unter dem Text des Gitterrasters oder des dargestellten Umrisses stehen. Durch ihre räumliche Trennung sind die *scholia* vom Optatian'schen Text unterschieden und interagieren als Paratext in der Wahrnehmung des Lesers nur mit dem Text, auf den sie sich beziehen.

Fünf Kategorien von ‚Bildschriftlichkeit‘ in den *carmina* Optatians geben einen Eindruck unterschiedlicher Kommentierungsmechanismen, die zum Austausch von Text und Bild beitragen. In den meisten Gedichten kommen mehrere ‚bildschriftliche‘ Verfahren vor, die je nach Text unterschiedlich miteinander kombiniert sind. Die Bandbreite an möglichen Interaktionsformen zwischen Text- und Bildelementen zeigt, dass Optatian darum bemüht war, text- bzw. bildimmanente Erklärungsmechanismen in seinen Gedichten zu verankern. Die unterschiedlichen Verfahren der Kommentierung von Text und Bild, Bild und Text, Text und Text sowie Paratext und Text-Intext-Bild eröffnen dem Leser weitere Sinnstiftungspotentiale, die nur dann aus dem Text emergieren, wenn er sich von der vorgegebenen Leseweise löst.

Anhand von KRÄMERS Konzept der ‚Schriftbildlichkeit‘ hat sich gezeigt, dass Optatian die Fläche der *pagina* gezielt einsetzt, um die mehrdimensionale Wirkung seiner Text-Bilder und Bild-Texte zu erzeugen. Darüber hinaus zeigen seine sprachspielerischen Texte, dass bestimmte Leseoperationen mehr auf der horizontalen als

²⁷⁷ Vgl. zur Kombination von poetischem und panegyrischem Raum in den *carm.* 1 und 2 BRUHAT 2017.

²⁷⁸ *Carm.* 4.1: *imperii fastus geminant vicennia signa.*

²⁷⁹ *Carm.* 4.2: *pagina flexosa tramite vota notat.* Vgl. zur Webmetaphorik in Optatians *carm.*, die sich u. a. in *tramite* ausdrückt, Kapitel 2.2.2.

auf der vertikalen Achse der Buchseite ablaufen und den Leser zu bestimmten kombinatorischen Mechanismen veranlassen, um weitere Textrealitäten zu erzeugen. Die performative Dimension des bisher skizzierten Leseakts der *carmina* Optatians erfährt durch das Konzept der ‚Schriftbildlichkeit‘ eine Verknüpfung mit dem Materiellen und (Inter-)Medialen. Eine konzeptuelle Erweiterung der von KRÄMER formulierten ‚Schriftbildlichkeit‘ ist RAIBLES Umkehrung des Begriffs in ‚Bildschriftlichkeit‘. Dieses Phänomen kann zwar nicht für alle Text-Bild-Relationen in Anschlag gebracht werden, eröffnet aber die Möglichkeit, die Interaktion von Text und Bild bzw. Bild und Text in Optatians *carmina* detailliert zu skalieren.

Eine Untersuchung ‚bildschriftlicher‘ Verfahren bei Optatian ergab, dass er fünf unterschiedliche Kommentierungsdimensionen nutzt. Neben der intermedialen Variante, bei der ein Text das Bild oder das Bild einen Text kommentiert, gibt es intratextuelle Verfahren der Kommentierung. Bei diesen erklärt entweder der Basistext den Intext oder umgekehrt. Die fünfte Dimension ist die Erklärung eines Textes durch einen Paratext, der entweder einem einzelnen Gedicht vorgeschaltet oder für die gesamte Sammlung programmatisch ist.

Sowohl für ‚schriftbildliche‘ als auch für ‚bildschriftliche‘ Verfahren der Leserlenkung ist die Codexseite (*pagina*) das zentrale Element der Poetik Optatians. Im Umgang mit ihr verbinden sich im Leseakt unterschiedliche Sinneseindrücke zu einem synästhetischen Geflecht verschiedenster Wahrnehmungsmöglichkeiten. Optatians Texte dehnen sich nicht nur zwei- oder dreidimensional auf der Buchseite aus, sondern rufen auch haptische, visuelle und klangliche Wahrnehmungsgewohnheiten auf, die während der Lektüre zu einem reizvollen Leseerlebnis führen. Nach einer abschließenden Begriffsbestimmung zum performativen Lesen und Lesen als *performance* bespricht das folgende Kapitel (2.2) Optatians synästhetische Poetologie.

2.1.6 Begriffsbestimmung: Performatives Lesen, Lesen als *performance*

Die von Optatian genutzten Lesestrategien lassen sich in unterschiedliche Bereiche der modernen Performativitätsforschung einordnen. Neben performativen Sprechakten, die bestimmte Leseoperationen auslösen, begegnet man in seinen *carmina* performativen Zeichen oder Textteilen, die der Leser als Co-Autor selbst zusammenfügt. Einen anderen Bereich performativer Strategien bilden handlungsleitende Elemente, die während der Lektüre Ereignishaftigkeit simulieren. An der Schnittstelle des Performativen zum Intermedialen und Materiellen steht nicht zuletzt der Umgang Optatians mit der Buchseite, auf der Text-Bilder und Bild-Texte ihre multimediale Form kommentieren.

Ziel dieses Abschnitts ist es, die einzelnen Bausteine des Performativen zusammenzuführen und eine geeignete Terminologie zu entwickeln, mit der sich Optatians multiple Lesestrukturen beschreiben lassen. Die beiden Bereiche performativer Lesestrategien, die ich im Folgenden explizieren werde, sind keineswegs als feste

Kategorien zu verstehen, die sich definitorisch klar voneinander abgrenzen ließen. Vielmehr bedingen sich beide Kategorien gegenseitig und können am Text mitunter deckungsgleich vorliegen. Die vorgeschlagenen Kategorien sind daher als Abstraktionsgebilde zu verstehen. Sie nehmen gezielt je eine performative Dimension in den Blick, die der Leser entweder aus dem Text selbst gewinnt oder von außen an ihn heranträgt.

(1) Performatives Lesen und performative Lektüre

In diesen Bereich performativer Leserführung bei Optatian fallen alle textimmanen Strukturen. Vor allem die theoretischen Grundlagen aus der Sprachphilosophie, der Dekonstruktion und Semiotik sowie der poststrukturalistischen und rezeptionsästhetischen Literaturtheorie bilden zentrale Anhaltspunkte für performative Leserkonzepte, die Optatian seinen Texten einschreibt.

Performatives Lesen oder performative Lektüre meint einen selbstreflexiven wirklichkeitskonstituierenden Leseprozess, der in erster Linie von textimmanen Strukturen geleitet wird. Performative Sprechakte oder Zeichen rufen den Leser zu konkreten Handlungen am Text auf und können in diesem Sinn als performative Marker bezeichnet werden. Sowohl der Autor als auch der Leser sind als Strukturen in Optatians Texten präsent. Die ihnen zugeschriebenen Handlungen, schreiben und lesen, können sich je nach Machart des Textes so nahe sein, dass der Leser zum Co-Produzent des Textes wird oder sich der Text vor dem Auge des Lesers zu verselbstständigen scheint. In solchen Fällen verschiebt sich die performative Dimension des Textes zugunsten des Lesers, der dadurch in ein agonales Verhältnis zum Autor rückt. Der Autor wiederum ist als starke Dichterpersönlichkeit im Text präsent und markiert mit ausgeprägtem *self-fashioning* seinen Anspruch als innovativer Dichter. Die hochgradig fragmentierten Textelemente wie performative Sprechakte, polysemantische Zeichen und multiple Lesestrukturen resultieren in einem fragmentierten Leseprozess, der hierarchisch gegliedert ist. Je nach Textgestaltung verläuft er entweder von der Oberfläche des Textes in die Tiefe oder umgekehrt. Die erfolgreiche Performanz einer Ebene ermöglicht den Zugang zur nächsten performativen Dimension. Der Wechsel von einer Ebene zur nächsten unterliegt der Dynamik des Lesers, der entweder den vorgegebenen Lesewegen folgen oder sich seinen eigenen Weg durch die Textstruktur bahnen kann. Bei Optatian steht der formalen Geschlossenheit des Textes die maximale Offenheit des Rezeptionsaktes gegenüber.

(2) Lesen als *performance* und Lese-*performance*

Mit Lesen als *performance* bzw. Lese-*performance* werden Leseoperationen bezeichnet, die ebenfalls im Text angelegt sind, aber einen spezifisch haptischen Charakter haben. Stärker als performative Sprechakte, Zeichen oder Lesestrukturen operieren die kulturwissenschaftlichen Kategorien ‚Ereignis‘ und ‚Handlung‘ mit der Herausforderung des Lesers, die im Text angelegten Elemente mit dem kulturellen Umfeld des 4. Jhs. zu verknüpfen. Simulierte Ereignishaftigkeit wird erst dann erfahrbar,

wenn der Leser die ereignishaften Strukturen des Textes mit unterschiedlichen kulturellen Diskursen, z. B. dem höfischen Zeremoniell oder der Spiel- und Rätselkultur, verbindet.

Eine weitere Form performativer Ereignishaftigkeit erfährt der Leser durch einen spezifischen Umgang mit dem Buchmedium. Unterschiedliche ‚schriftbildliche‘ und ‚bildschriftliche‘ Verfahren bringen den Leser dazu, die Buchseite zu drehen oder in der Gedichtsammlung zu blättern. Die textimmanenten Lesestrukturen sind im Fall von Lese-*performances* auf die mentalen und physischen Handlungen des Lesers angewiesen, um zu ihrer vollen Wirkung zu kommen. Bei solchen Lese-*performances* ist die Lektüre selbst der Akt, den sie performativ inszeniert.

2.2 Der Kaiser als Leser: Optatians synästhetische Poetologie

Optatians *carmina* bieten ihrem Rezipienten einen einzigartigen performativen Zugang. Wie in Kapitel 2.1. dargelegt, leiten sie den Leser entweder auf textimmanenten performativen Lesestrukturen durch den Text oder ermöglichen ihm in Form von Lese-*performances*, das im Text simulierte Ereignis zu erleben. So vielfältig die von Optatian genutzten Strategien der Leserführung sind, so zahlreich sind auch seine metapoetischen Aussagen, die sich auf den Rezeptionsakt beziehen. Der Dichter spricht nur in Ausnahmefällen davon, dass ein Rezipient seine Texte liest (*legere*). Die einzige Stelle, an der Optatian seinen Leser direkt darauf aufmerksam macht, dass seine multidimensionalen Texte eine intensive und tiefgründige Lektüre erfordern, um alle verborgenen Botschaften aus ihnen herauszulesen, findet sich in *carmen* 23.3: *haec occulta legens*.¹ Hier verrät der Sprecher dem Adressaten Markus, dass seine Frau ein Verhältnis mit einem scheinbar aus Ägypten stammenden Mann habe.² Da er den Zorn des Ehemanns fürchtet (*se concitet ira*, *carm.* 23.3), übermittelt er seine Botschaft nicht im Basis-, sondern im Intext, damit er es für sich alleine lese (*solus*, *carm.* 23.3). Die Anweisung an Markus, das im Text Verborgene zu lesen, ist gleichzeitig der Hinweis, die dreidimensionale Struktur intensiv zu studieren. So birgt der an der Oberfläche erzeugte Initialbuchstabe des Adressa-

¹ *Legere* kommt in Form von *legunt* noch in *carm.* 8.17–18: *hinc iugi stamine fata | vobis fila legunt placida pietate secuta* vor, wo es jedoch mit „einen Faden spinnen“ übersetzt wird. Dort geht es darum, dass die Lebensfäden (*fila*, *carm.* 8.18), also die Fäden, die die Parzen ziehen, Konstantin und seiner gesamten Dynastie seit seinem fiktiven Vorfahren Claudius Gothicus (*vobis*, *carm.* 8.18) friedvolle Schicksalssprüche spinnen (*fata | legunt placida*, *carm.* 8.17–18). Das Sujet ist episch, vgl. Verg. *aen.* 10.814–815: *extremaque Lauso | Parcae fila legunt* (CONTE 2005). In *carm.* 10.16–17: *sic vaga primis | haud audita ligas* nennen vier Handschriften *legas* statt dem von POLARA gesetzten *ligas*. Da der Vers insgesamt sehr kryptisch ist und sich auch mit dem eingesetzten *legas* nicht besser verstehen ließe, folge ich der Entscheidung POLARAS, was bedeutet, dass diese Stelle für das hier thematisierte Leserkonzept nicht relevant ist.

² *Carm.* 23.i.1: Μάρκε, τεῖν ἄλοχον τὴν Ὑμνίδα Νεῖλος ἐλαύνει.

ten (M bzw. My) einen nur in griechischer Sprache verständlichen Intext, der das Geheimnis seiner Frau offenbart. Die doppelte Verschlüsselungsstrategie aus Intext und zweisprachiger Zeichenverwendung enthüllt der Leser nur, wenn er sich der Lektüre des Textes intensiv widmet.

Eine ähnliche Verwendung von *legere*, die den Interaktionsraum zwischen Grund- und Intext in den Blick nimmt, begegnet im sechsten Gedicht:³

*nunc eadem verso relegens utcumque meatu
mittit in amfractus non una lege catervas*

nun, während sie [sc. die Muse] dasselbe wieder und wieder in einem Vers liest, schickt sie ihre Truppen wie auf einer Bahn nicht nur nach einem einzigen Gesetz über die Biegungen [sc. des Intextes] hinweg

Die Muse schickt die Wörter, die den Intext bilden, wie zum Kampf aufgestellte Truppen (*catervas*, *carm.* 6.6) in Formation (*utcumque meatu*, *carm.* 6.5) über das Gitterraster.⁴ Pro *versus intextus* bilden fünf Wörter aus je sieben Buchstaben vertikale, diagonale und horizontale Leseachsen. Die metrische Gestaltung der Intextverse bleibt gleich. An erster und vierter Stelle steht ein Daktylus (– ∪ ∪), an zweiter und dritter ein Molossus (– – –). Die letzte Position nimmt ein Spondeus (– –) ein. Das Kompositum *relegens* (*carm.* 6.5) nimmt mit seinem Objekt *eadem* (*carm.* 6.5) in zweifacher Hinsicht auf die Textgestaltung Bezug. Zum einen meint *eadem relegens*, dass bereits der Grundtext die Ausdrücke semantisch einbindet, die das *quincunx*-Muster an der Oberfläche bilden. Alle fünf Wörter des Intextes lassen sich demnach mindestens zweimal lesen: einmal im Basisgedicht auf dem Gitterraster und einmal in den markierten Intextversen. Zum anderen drückt *eadem relegens* aus, dass die Wörter innerhalb der *versus intexti* immer wieder neu gelesen werden können. Durch den schematisch-metrischen Aufbau der Intexte ist es möglich, die Begriffe an Position eins und vier, zwei und drei sowie die Spondeen auf Position fünf auch über die Versgrenzen hinweg zu tauschen. Indem ein Leser das vorhandene Wortmaterial immer wieder neu miteinander kombiniert, erzeugt er differente Textversionen. Die optische Geschlossenheit der Textgestaltung fällt in *carmen* 6 mit der kompositorischen Variation einzelner Versbausteine zusammen. Vor diesem Hintergrund stellt die Handlung der Muse, dasselbe Wortmaterial wieder und wieder in einem Vers zu lesen, eine Aufforderung an Konstantin als adressierten Leser dar, sich dem Permutationsmechanismus des Gedichts intensiv zu widmen.

An nur zwei Stellen seines Werks spricht Optatian Konstantin mit einer Form von *legere* als Leser seiner panegyrischen Texte an.⁵ Ähnlich wie den Adressaten Markus in *carmen* 23 weist der Dichter den Kaiser zu Beginn von *carmen* 19 auf das Text-Intext-Gebilde hin. Im ersten Vers sagt der Sprecher, dass Konstantin durch

³ *Carm.* 6.5–6.

⁴ Vgl. zu einer ausführlichen Besprechung von *carm.* 6 Kapitel 3.3.4.

⁵ *Carm.* 19.1: *produntur minio caelestia signa legenti*; *Epist. Porf.* 2: *legendum serenis oculis tuis*.

Zinnober rubrizierte himmlische Zeichen erscheinen, was als Verweis auf den Schiffsmast, ein Christogramm, zu verstehen ist. Die Ansprache des Kaisers in der dritten Person ist in Optatians Werk einzigartig.⁶ In seinen panegyrischen Texten adressiert Optatian den Kaiser meist direkt mit seinem Namen,⁷ einem seiner Beinamen⁸ oder in Form eines panegyrischen Sprechgestus.⁹ Auch die Ansprache in der zweiten Person ist nicht unüblich.¹⁰

Die Bewertung des *legenti in carmen* 19 gestaltet sich aufgrund der Überlieferungslage des Textes als schwierig. Das Gedicht ist in nur zwei Handschriften überliefert, die beide recht spät datieren.¹¹ Es scheint daher nicht vollkommen ausgeschlossen, dass der erste Vers erst in einem zweiten Schritt zur Veröffentlichung der Sammlung eingefügt wurde oder von einem mittelalterlichen Schreiber stammt. Eine direkte Ansprache des Kaisers folgt im zweiten Vers (*Constantine, carm.* 19.2) und könnte im ursprünglichen Text zu Beginn des Gedichts gestanden haben, was in Optatians panegyrischem Werk nicht ungewöhnlich wäre.¹²

Die zweite Stelle hingegen, an der Konstantin mit einer Form von *legere* apostrophiert wird, ist programmatisch für Optatians poetisches Programm. In seinem Brief an den Kaiser, der eine erste, kleine Geschenkausgabe seiner *carmina* vor dem Regierungsjubiläum begleitete, heißt es, der Dichter wolle ein Gedicht (*carmen, Epist. Porf.* 2) in die siegreichen Hände des Kaisers geben (*in tuas manus venisse victrices, Epist. Porf.* 2), damit dieser es mit seinen leuchtenden Augen lese (*legendum serenis oculis tuis, Epist. Porf.* 2).¹³

6 Die Ansprache des Lesers mit *lector* in *carm.* 17.5 blieb für die hier vorgelegte Untersuchung unberücksichtigt. Bei *carmen* 17 handelt es sich um ein vermutlich noch aus dem 4. Jh. stammendes Scholion, also um das Protokoll einer Lektüre des hochgradig kombinatorischen *carmen* 18, vgl. zur Interaktion der *carmina* 17 und 18 Kapitel 3.2.2. *Carmen* 17 stammt aller Wahrscheinlichkeit nach nicht von Optatian, sondern von einem anonymen Autor und ist daher eher ein Zeugnis der Rezeption seiner *cancellata* als ein Paratext des Autors, vgl. zu paratextuellen Kommentierungsmechanismen in Optatians *carm.* Kapitel 2.1.5.

7 Z. B. *carm.* 2.4, *carm.* 3.13: *Constantine*.

8 Z. B. *carm.* 2.2: *Auguste omnipotens*; *carm.* 7.27: *victor*; *carm.* 11.1.3: *Constantinus invictus*.

9 Z. B. *carm.* 10.21: *Romae decus*; *carm.* 8.1: *lux aurea mundi*; *carm.* 7.1: *mitis clementia*.

10 Z. B. *carm.* 3.7, 8, 9; *carm.* 5.6, 9, 33: *Tu*; *carm.* 5.1: *victor ibis*. Die Ansprache des Lesers in der zweiten Person ist auch in Gedichten zu finden, die nicht an Konstantin adressiert sind, vgl. *carm.* 26.1: *vides*. Die hier vorgenommene Aufzählung ist beispielhaft zu verstehen und erhebt keinen systematischen Anspruch, vgl. grundlegend zu unterschiedlichen panegyrischen Adressierungen des Kaisers in Optatians *carm.* WIENAND 2012a, 373–396.

11 Codex Parisinus 7806 (Q) aus dem 13. oder 14. Jh., der eingefügte Korrekturen des Schreibers sowie eine Nummerierung der Texte enthält, und Codex Augustaneus 9 Guelferbytanus (W) vom Beginn des 16. Jhs., auf dessen Grundlage WELSER 1595 die *editio princeps* erstellte, vgl. zu den Handschriften der *carm.* Optatians POLARA 1971; POLARA I. 1973, VII–XXXIV.

12 *Carm.* 2.1: *sancte*; *carm.* 5.1: *victor*; *carm.* 7.1: *Augustum specimen*; *carm.* 12.1: *Constantine pater*; *carm.* 13a.1: *princeps beate*; *carm.* 14.1: *sancte*; *carm.* 15.1: *alme*; *carm.* 18.1: *alme*.

13 In Optatians Poetologie meint ‚lesen‘ gleichzeitig auch ‚sehen‘, vgl. SQUIRE 2017b, 43–45. In seinem Vergilkommentar belegt Servius *perlegere* und *perspectare* synonym, vgl. SQUIRE/WHITTON

Die Aussage des Dichters, er wolle seinen Text in die Hände des Kaisers legen, ist wörtlich genommen als Beschreibung des Lesemediums Codex zu interpretieren.¹⁴ Optatian preist den haptisch-materiellen Charakter seiner Dichtung beim ersten Kontakt mit dem Kaiser an. Die optischen Effekte, die Optatians *carmina* durch unterschiedliche Kolorierung der Textebenen auszeichnen, spiegeln sich im panegyrischen Topos des Lichts, der Konstantin als vom Himmel entsandten, strahlend thronenden Herrscher charakterisiert.¹⁵ Optatians Texte strahlen auf der Codexseite wie Konstantins Augen, mit denen er sich seiner Herrschaftsgewalt widmet.¹⁶ Der panegyrische Anspruch des Dichters, Konstantins strahlende Herrschaft zu preisen, verbindet sich in der Wahrnehmung des Kaisers einerseits mit Optatians synästhetisch-poetischem Programm, andererseits mit der Darstellung seiner herrschaftlichen Tugenden, von denen seine Gedichte in gebündelter Form erzählen.

Mit dem Begriff *carmen* verbindet Optatian in seinem Brief vor allem die visuellen Reize seiner Texte. Andere metapoetische Passagen seines Werkes zeigen, dass er seine Texte nicht nur als Gedichte, sondern auch als Werke bildender Kunst verstand.¹⁷ Mit *ars* meint Optatian die Erzeugung mehrdimensionaler Textgebilde aus unterschiedlich farbigen Buchstaben, die jedoch ihre Eigenschaft, als Gedichte im Metrum gebunden zu sein, nie ablegen.¹⁸ *Legendum* ist nicht an diese eine, visuelle Deutungsebene gebunden. Mit dem Ausdruck *carmen*, den Optatian an zahlreichen Stellen zur Bezeichnung seiner poetischen Kreationen verwendet, impliziert er auch die ursprüngliche Bedeutung des Wortes als Lied.¹⁹ Seine Texte besitzen nicht nur

2017, 45–46. Auch das griechische γράφειν hat zwei Bedeutungen – „schreiben“ und „zeichnen“ – und verweist damit ebenfalls auf die ikonischen Qualitäten der Schrift, vgl. SQUIRE 2011, 237–243.

14 Diese Deutung konkretisiert sich, wenn man eine verwandte Passage aus dem Programmgedicht hinzunimmt: *carmen in Augusti ferre Thalia manus* (*carm.* 1.2).

15 Vgl. zur Lichtmetaphorik als panegyrischem Topos, der seine Entsprechung in der materiellen Realisation der Gedichte erhält Kapitel 2.2.2.

16 Vgl. programmatisch *carm.* 8.i.1–2: *alme, salutari nunc haec tibi pagina, signo | scripta micat, resonans nominibus domini*. *Carm.* 8 zeigt an der Oberfläche ein Christogramm und den Meta-Intext IESUS. Das Gedicht gehörte womöglich zu einer ersten Prachtausgabe, die Optatian vor seiner Exilierung an Konstantin schickte, vgl. zu diesem ersten Corpus Kapitel 2.2.1. Es ist möglich, dass der Schriftzug IESUS und das Christusmonogramm in unterschiedlichen Farben geschrieben waren, was den ‚funkelnden‘ Eindruck auf den Leser zusätzlich steigern würde (*micat*, *carm.* 8.i.2).

17 Vgl. zu unterschiedlichen ontologischen Dimensionen der *carm.* Optatians HABINEK 2017. Neben *carmen* und *ars* nutzt Optatian auch *opus* zur Selbstbezeichnung seines Werks, vgl. *carm.* 3.28: *mentis opus mirum*; *carm.* 5.24: *maius opus nectens* (s. v. *opus*). Die Stellen *Epist. Const.* 1 und 11 sind nicht einschlägig, da es sich nicht um Eigenbezeichnungen des Dichters handelt.

18 In zahlreichen Gedichten erfüllen einzelne Buchstaben des Wortes *ars* Funktionen im Grund- und Intext (s. v. *ars*). Demnach muss man sich das Wort *ars* an sich zweifarbig geschrieben vorstellen, vgl. *carm.* 3.30: *nodosos visus artis*; *carm.* 6.14: *artem vinciri*; *carm.* 19.20: *arte notis picta*; *carm.* 21.6: *arte*, 9: *varias metricae gravioris ob artes*. In *carm.* 26 bezeichnet *ars* den visuell erzeugten Umriss des Altars in Textform, die im Metrum erklingt, vgl. *carm.* 26.2: *arte musica*, 18: *arte*.

19 *Epist. Porf.* 2, 8; *carm.* 1.2, 8; *carm.* 2.2–3, 13; *carm.* 3.5, 15, 24, 28–29, 32, i.1; *carm.* 5.7, 20, 22, 25; *carm.* 6.2, 7, 22, i.2; *carm.* 7.7, 9; *carm.* 9.11, 14, 24, 27, i.2, i.5; *carm.* 10.9; *carm.* 11.3; *carm.* 16.5, 8; *carm.* 19.34; *carm.* 21.14; *carm.* 25.1; *carm.* 26.22 (s. v. *carmen*). Die Passage *Epist. Porf.* 4: *in carmina*

bildhafte, sondern auch auditive Qualitäten, da sie bei einer Rezitation rhythmisch klingen und durch ihren Klang das optisch erzeugte Leseerlebnis zusätzlich steigern.²⁰

Optatian gibt Konstantin nicht nur die Möglichkeit, seine *carmina* als Kunstwerke anzusehen und als Texte zu lesen, sondern auch, sie als Loblieder zu begreifen, die während der individuellen Lektüre des Kaisers seinen *panegyricus* erklingen lassen. In diesem Sinn verbindet Optatian auditive, haptische und visuelle Reize zu einem einzigartigen synästhetischen Dichtungskonzept. Der panegyrische Sprecher Optatians versteht sich nicht nur als epischer Sänger (*vates*),²¹ sondern auch als *artifex*²² (Handwerker, Künstler) und Maler.²³ In der Wahrnehmung des Lesers bedient seine synästhetische Poetik zahlreiche Sinneskanäle zugleich: vom Anfassen und Bewegen, über Ansehen, Staunen und Beobachten bis zum Hören und Singen.

Synästhesie: Eine Begriffsbestimmung

In den Widmungsgedichten *carmen* 1 und 4 legt Optatian den metapoetischen Grundstein für seine synästhetische Poetologie, die sich in den darauffolgenden Gittergedichten der Sammlung voll entfaltet.²⁴ Wie das folgende Kapitel zeigt, überlagern und vermischen sich in der Wahrnehmung des Lesers unterschiedliche Sinnesindrücke, während er Optatians multimodale *carmina cancellata* liest. In einem weit gefassten Sinn fällt diese Form performativer Lektüre in den Bereich der Synästhesie:²⁵

Unter dem Begriff der Synästhesie wird im allgemeinen das Phänomen der Miterregung eines Sinnesorganes bei der Reizung eines anderen verstanden, wobei sich die Wahrnehmungen von mindestens zwei Sinnen miteinander zu einer Einheit verbinden.

ist in eine allgemeine Aussage des Dichters über poetische Aktivitäten innerhalb eines Patronagesystems eingebunden und nicht metapoetisch deubar. Vgl. zu Optatians *carm.* als Lieder und dem Selbstverständnis des Dichters als *vates* MÄNNLEIN-ROBERT 2017.

20 Vgl. zum synästhetischen Leseerlebnis der *carm.* Optatians den programmatischen Vers *carm.* 18.21: *visitur et crescit pictorum gratia cantu*.

21 Vgl. den Verlauf der Argumentation.

22 *Carm.* 20b.18: *artificis manus*; *carm.* 26.7: *non caute dura me polivit artifex* (s.v. *artifex*). *Carm.* 3.1, i.1: *fingere vultus*; *carm.* 10.9: *scrupea fingentem carmina*; *carm.* 19.28: *laus mea ficta* (s.v. *fictus, fingens, fingo*).

23 *Carm.* 3.i.4: *vincere Appelleas audebit pagina ceras*; 35, i.3: *picta elementorum vario per musica textu*; *carm.* 4.7: *vicennia picta*; *carm.* 5.25: *spe pinget carmen*, 26: *versu picto*; *carm.* 6.34: *depictis metris*; *carm.* 7.7: *picto sub carmine*; *carm.* 8.1–2: *accipe picta novis elegis, lux aurea mundi, | clementis pia signa die votumque perenne*; *carm.* 18.21: *visitur et crescit pictorum gratia cantu*; *carm.* 19.20: *arte notis picta*; *carm.* 26.23: *metrorum imagines*.

24 Die Gedichte 1 und 4 sind in dieser Kombination noch nicht zur Untersuchung des poetologischen Programms Optatians herangezogen worden. In der bisherigen Optatianforschung erschienen metapoetische Deutungen meist in direkter Anbindung an die Interpretation von Einzeltexten. Einzig PIPITONE 2012a, 95–146 bietet ein eigenständiges Kapitel zur Poetologie Optatians, das sich jedoch an der Analyse von Einzelstellen ausrichtet und v. a. das Wechselverhältnis von Poetologie und Scholien in den Blick nimmt.

25 RIBICKI/FRÖHLICH 2009, Sp. 344.

Der Begriff Synästhesie umfasst Wahrnehmungsgewohnheiten in zwei verschiedenen Dimensionen:²⁶

- (1) Synästhesie als rhetorisches Stilmittel, das in der Wahrnehmung des Rezipienten mindestens zwei Sinneseindrücke aus unterschiedlichen Wahrnehmungsbereichen zusammenführt oder sogar vertauscht. In diesen Bereich fallen vor allem Metaphern, die z. B. Farben und Töne („schreiendes Rot“, „schweigendes Blau“) miteinander kombinieren. Für diesen Bereich synästhetischer Phänomene hat sich die – bisher sehr übersichtliche – literaturwissenschaftliche Forschung interessiert.²⁷
- (2) Synästhesie als physiologisch messbaren Wahrnehmungsmodus, bei dem Wahrnehmungseindrücke aus allen fünf Sinnesbereichen miteinander kombiniert werden können, z. B. das Hören von Farben oder das Sehen von Tönen. Auf diesen Bereich neurophysiologischer Synästhesie, der lange Zeit als Krankheitsbild gedeutet wurde,²⁸ ist im Hinblick auf literarische Texte noch nicht intensiv eingegangen worden. Jedoch gehören beide Bereiche, sprachlich evokierte Synästhesie und ihre Realisation in einem performativen Wahrnehmungsmodus des Rezipienten, zu zentralen Kategorien der Poetik Optatians und werden deshalb gemeinsam gedacht.²⁹

Für das in dieser Arbeit thematisierte Leserkonzept ist einerseits entscheidend, dass Synästhesie eine performative Kategorie darstellt, die in der Wahrnehmung des Lesers erzeugt wird. Ein synästhetischer Sinneseindruck hängt von einem individuellen Rezeptionsakt ab. Im Fall Optatians ist damit die eigenständige Lektüre des Kaisers oder eines anderen adressierten Lesers gemeint. Andererseits bindet sich die synästhetische Qualität der Optatian'schen Dichtung eng an die Materialität seiner Texte.³⁰ Die materielle Dimension manifestiert sich in Optatians Werk in zwei unterschiedlichen Kategorien: zum einen in der tatsächlichen Ausgestaltung der *carmina* auf der Buchseite des Codex, zum anderen in Form poetologischer Texturen, mit denen Optatian seine Texte in die Nähe von Gemälden, Liedern, Geweben oder Kunstwerken stellt. Beide Bereiche von Materialität nehmen auf die synästhetische Erfahrung des Lesers Einfluss und ermöglichen ihm ein Leseerlebnis von besonders sinnlicher Qualität. Die multimodale Beschaffenheit der Gitter-, Umriss- und Vers-

²⁶ Die Unterscheidung treffen RIBICKI/FRÖHLICH 2009, Sp. 344–345. Vgl. zur Skalierung synästhetischer Wahrnehmungsprozesse auch BUTLER/PURVES 2013, 1–2.

²⁷ Der Begriff Synästhesie selbst ist ein Neologismus aus der Medizin und Psychologie des 19. Jhs., vgl. RIBICKI/FRÖHLICH 2009, Sp. 345. Im Bereich der Literaturwissenschaften beginnt die Synästhesieforschung ebenfalls ab der Mitte des 19. Jhs. mit den Arbeiten von Christian August Lobeck, vgl. zur Forschungsgeschichte synästhetischer Metaphern CATREIN 2003, 17–26.

²⁸ RIBICKI/FRÖHLICH 2009, Sp. 345–346.

²⁹ Vgl. zu Perzeption als Wahrnehmungspraktik NEUMANN/NOLLER 2015.

³⁰ Vgl. zu Materialität als interdisziplinärem kulturwissenschaftlichem Konzept KARAGIANNI/SCHWINDT/TSOUPAROPOULOU 2015.

spielgedichte lässt sich deshalb nur verstehen, wenn man sie gemeinsam mit der materiellen Dimension des Codex betrachtet. Sein allmählicher Durchbruch als literarische Buchform auch für nicht-christliche Texte hat eine solche Art von Dichtung im 4. Jh. überhaupt erst ermöglicht.³¹

Der Kaiser als erster und adressierter Leser spielt in diesem synästhetisch-performativen Lesekonzept eine besondere Rolle. An seiner Person richtet Optatian nicht nur die panegyrisch-inhaltliche Dimension seiner Texte aus, sondern auch sein poetologisches Programm, das den Kaiser als literarisch aktive Instanz inszeniert, der als *laudandus* gleichzeitig auch der *laudator* seines eigenen *panegyricus* ist. Ausgehend von beiden Bereichen – synästhetisch-performative Leseerfahrung einerseits und der Kaiser als produktiver Leser andererseits – zielt Optatians multimodale Poetologie darauf, eine intime und intensive Beziehung zum Kaiser herzustellen.³² Während der Konstruktion einer intellektuellen Lesegemeinschaft³³ inszeniert Optatian Konstantin als Freund und Förderer der Künste, der als literarisch gebildeter Kaiser das Zwiegespräch mit den Musen sucht. In der Untersuchung der Programmgedichte und des Briefwechsels zwischen *laudator* und *laudandus* wird sich zeigen, dass Optatians *carmina* eine veränderte Position des panegyrischen Sprechers zum Kaiser vorführen. Der Kaiser wird als Mitakteur der panegyrischen Botschaft funktionalisiert, denn nur in seiner persönlichen Leseerfahrung entfaltet sich die Wirkung der synästhetischen Poesie Optatians sowie seine panegyrische Botschaft, die in doppelter Weise an den Kaiser gebunden ist: einmal durch seine hoheitliche Präsenz als Regent des Imperiums, dem höchstes Lob gebührt, und einmal als gebildeter Leser, in dessen Lektüre sich der *panegyricus* synästhetisch entwickelt.

2.2.1 Programmgedicht: *carm.* 1

Im Widmungsgedicht an Kaiser Konstantin thematisiert Optatian die materielle Gestaltung seiner Texte in zweifacher Hinsicht. Einerseits verweist er auf die konkrete Ausgestaltung seiner Texte in Form unterschiedlicher Ausgaben, die dem Kaiser vermutlich zu unterschiedlichen Zeitpunkten zugegangen sind. Andererseits verbin-

³¹ Vgl. zu Entwicklung und Durchbruch des Codex als gängiger Buchform v. a. ROBERTS/SKEAT 1987. Vgl. zu spätantiken Buchgestaltungs- und Lesepraktiken Kapitel 2.2.1.

³² Vgl. zur Spätantike als einer Epoche persönlicher und intimer Lektüre HARTMANN 2015, 715: „Aus dem extensiven, breit gefächerten Lesen der hohen Kaiserzeit wurde in der Spätantike ein intensives Lesen. [...] Das Memorieren der Texte und die kontemplative Versenkung [sc. v. a. von und in Bibeltexten] waren angestrebtes Ziel der Lektüre, wozu auch die eigenhändige Glossierung und Abschrift der Texte gehörte.“ Vgl. zu einer solchen „lettura intensiva“ auch CAVALLO 2010, 12–14; CAVALLO 1999, 132.

³³ Vgl. zum zentralen Element antiker Literatur, elitäre Lesegemeinschaften zu konstruieren, JOHNSON 2012, 3–16; JOHNSON 2000.

det er die haptisch-materielle Dimension des Textes mit seinem synästhetischen Dichtungskonzept und verweist proleptisch auf seine artifiziell ausgestalteten Gedichtseiten. Beide Stränge, konkrete und poetologische Materialität des Textes, vereinen sich in der Wahrnehmung des Kaisers, der als Freund von Dichter und Muse vorgeführt wird.

Wie Johannes WIENAND jüngst in einer Neubewertung der Karriere Optatians zeigte, manifestierte sich die materielle Realität seiner *carmina* vermutlich in mindestens drei unterschiedlichen Ausgaben.³⁴ Mindestens zwei Ausgaben scheint der Dichter direkt an den Kaiser adressiert zu haben. Eine erste Prachtausgabe seiner Gedichte vor dem Exil (*carm.* 1.1–6), zu der vermutlich auch der Briefwechsel zwischen Kaiser und Dichter gehörte, und ein minder ausgestaltetes Buch (*carm.* 1.7–10), das der Dichter dem Kaiser aus dem Exil anlässlich seiner *vicennalia perfecta* 326 in Rom schicken ließ. Die Existenz einer dritten, prachtvollen Ausgabe an den Kaiser nach Optatians Rehabilitation (*carm.* 1.15–18) ist darüber hinaus möglich, jedoch heute nicht mehr nachzuvollziehen. Im Anschluss an den direkten Kontakt mit dem Kaiser scheint Optatian eine erweiterte und überarbeitete Fassung seiner *carmina* veröffentlicht zu haben, von der vermutlich die uns heute bekannte Handschriftentradition abhängt. WIENAND geht davon aus, dass in dieser nachträglichen Ausgabe auch der vor dem Exil stattgefundene Austausch von Briefen zwischen Kaiser und Dichter Platz fand, da es Optatian bei der Veröffentlichung seiner Gedichte unter anderem darum gegangen sei, sich in aristokratischen Kreisen als kaisernah zu präsentieren.³⁵

Die Prachtausgabe vor Optatians Exilierung (*carm.* 1.1–6)

Den Prachtcodex, den Optatian vor seiner Exilierung an Konstantin schickte, um mit dem Kaiser in Kontakt zu treten und sich ihm als innovativer Dichter zu empfehlen, thematisiert der Beginn des Programmgedichts:³⁶

*Quae quondam sueras pulchro decorata libello
carmen in Augusti ferre Thalia manus,
ostro tota nitens, argento auroque coruscis
scripta notis, picto limite dicta notans,
scriptoris bene compta manu meritoque renidens
gratificum, domini visibus apta sacris*

Die Du einst [sc. ein Gedicht zusammengeñäht] ³⁷ geschmückt durch ein herrliches Büchlein,
Thalia, [sc. es] zu bringen in die Hände des Kaisers,

³⁴ WIENAND 2017.

³⁵ WIENAND 2017, 152–154. Vgl. zu einer Interpretation des Briefwechsels Kapitel 2.2.2.

³⁶ *Carm.* 1.1–6. Übersetzung aus ERNST 2012, 31.

³⁷ ERNST 2012, 31 übersetzt *quae quondam sueras* mit „Die Du einst warst gewohnt“, ähnlich auch die italienische Übersetzung POLARA 2004a, 55: „eri abituata“ und die französische BRUHAT 1999, 465: „avais accoutumé“. Hinter *sueras* (Plusquamperfekt Indikativ Aktiv von *suere* = „nähen“, „zusammennähen“) steckt meiner Meinung nach die von Optatian häufig verwendete Webmetaphorik,

purpurn glänzttest Du ganz und warst mit Lettern beschrieben
 – schimmernd vor Silber und Gold, Worte durch gemalten Limes bezeichnend,
 Du erstrahltest zu Recht, von des Schreibers Hand wohl frisieret,
 wider voll Dank, des Herrn heiligen Blicken wohl passend –

Die erste Ausgabe für Konstantin sei ein hübsch verziertes Büchlein gewesen (*pulchro decorata libello*, *carm.* 1.1). In der Personifikation der Muse Thalia lässt Optatian sein Buch vor den Kaiser treten, das vor Purpur gestrahlt (*ostro tota nitens*, *carm.* 1.3) und durch goldene und silberne Buchstaben gegläntzt hätte.³⁸ Darüber hinaus ist es möglich, dass der Rand der Buchseite verziert war, worauf die Formulierung *picto limite dicta notans* (*carm.* 1.4) hinweisen könnte.³⁹ Mit *picto limite* könnte Optatian jedoch auch auf die *versus intexti* verweisen, die sich wie eine farbige Linie über den Basistext seiner Gittergedichte ziehen.⁴⁰ Einen Eindruck davon, wie dieser Prachtcodex ausgesehen haben könnte, gibt eine fiktive Polychromrekonstruktion, die auf der Basis eines Codex aus dem 9. Jh. angefertigt wurde.⁴¹ Optatian scheint das Buch bei einem Schreiber in Auftrag gegeben zu haben, der sich besonders um die optische Gestaltung bemüht haben muss.⁴² So weist Optatian Konstantin dezidiert darauf hin, dass seine *carmina* den heiligen Blicken des Kaisers würdig sein sollen (*visibus apta sacris*, *carm.* 1.6). Neben den visuellen Reizen, die durch unterschiedliche Schriftfarben das Intextgedicht im Basisgedicht erstrahlen lassen, preist Optatian den haptischen Charakter seiner Texte an. So solle Thalia das hübsch frisierte Büchlein in die Hände des Kaisers legen (*in Augusti ferre manus*, *carm.* 1.2).⁴³ Die Überbringerin des Geschenks ist keine Geringere als die Muse

die sich sowohl auf das gesamte Gedichtbuch in Codexform als auch auf ein einzelnes Gittergedicht beziehen lässt, vgl. zur Webmetaphorik in Optatians *carm.* Kapitel 2.2.2.

38 *Carm.* 1.3–4: *argento auroque coruscis | scripta notis*.

39 Bereits WIENAND 2012a, 364 schreibt bei seiner Interpretation von *carm.* 1, dass „der Rand der Seite [sc. im Idealfall] verziert sein soll“. Als Belege nennt er *carm.* 1.3: *ostro tota nitens, argento auroque coruscis*, 17–18: *purpureo fulgens habitu, radiantibus intus, | ut quondam, scriptis ambitiosa tuis*.

40 Die beiden Ausdrücke *limen* („Grenze“, „Begrenzung“) und *limus* („schief“) verweisen neben der Bezugnahme auf das Muster an der Textoberfläche meist auch auf die metrisch-technische Gestaltung des Intextes, vgl. *carm.* 2.12–13: *signato partes ut limite claudat | iure pari carmen*; *carm.* 3.29: *arto in limite clausa*; *carm.* 5.27: *sub certo limite metri*; *carm.* 6.3: *sub limite*; *carm.* 7.11: *versu aliud limo*; *carm.* 9.i.4: *limite sub parili crescentis undique ramos* (s. v. *limen*, *limus*). In den Umrissgedichten *carm.* 20 und 26 steht der Begriff *limen* für die Kontur des Gegenstands, die der Text auf der Buchseite erzeugt, oder für das Verhältnis einzelner Textteile zueinander, die in ihrer Gesamtheit den Gegenstand abbilden, vgl. *carm.* 20b.1: *diviso limite*, 8: *iugi limite*; *carm.* 26.16: *rigente limite* (s. v. *limen*). Daneben begegnet *limen* bei Optatian als panegyrisches Motiv, vgl. *carm.* 10.28; *carm.* 18.2, 12; *carm.* 19.11.

41 Vgl. die Farbtabelle Nr. 16 in SQUIRE/WIENAND 2017.

42 *Carm.* 1.5: *scriptoris bene compta manu*.

43 Ein großer Vorteil der Lektüre vom Codex ist die einfache Handhabung des Mediums, das entweder mit beiden Händen oder bei Ablage auf einem Tisch mit einer Hand gelesen werden kann, vgl. CAVALLIO 1999, 124. Das aufwendige Ab-, Auf- und Zurückrollen des *volumen* entfiel, vgl. zum enormen Zeitaufwand, den diese Tätigkeit beanspruchte, ROBERTS/SKEAT 1987, 49–50. Dadurch,

selbst, die als Verkörperung des Buches auftritt und vor ihrem Besuch beim Kaiser ein *carmen* zusammengenäht habe.⁴⁴ *Carmen* lässt sich an dieser Stelle doppelt deuten. Zum einen kann mit dem von Thalia zusammengefügt Gedicht der Codex als Medium gemeint sein, in dem unterschiedliche Seiten zu einer Ausgabe zusammengebunden sind. Zum anderen bezieht sich *sueras carmen* (*carm.* 1.1–2) auf die Gestaltung eines einzelnen Gittergedichts auf der Buchseite, das aussieht wie *patchwork*, das aus verschiedenen Stoffen zusammengenäht wurde.⁴⁵

Besonders anschaulich ist der Patchworkeffekt in *carmen* 2, das sich auch in den ursprünglichen Ausgaben an Konstantin mit großer Wahrscheinlichkeit an das Widmungsgedicht anschloss.⁴⁶ Hier nimmt der Leser den Intext wie Nähte wahr, die vier gleich große Quadrate des Basistextes zusammenhalten. In den Grundtext sind vier weitere, vertikal lesbare Textteile eingelassen, die wie aufgenähte Applikationen wirken. Zusammengehalten wird der textuelle Flickenteppich vom Buchstaben S, der wie ein Knopf an jeder Scharnierstelle im Intext eingefügt ist und dem Leser unterschiedliche Möglichkeiten bietet, die Textfragmente zu vollständigen Hexametern zusammenzuführen. Die Ankündigung des Dichters im Widmungsgedicht, seine Muse habe ein Gedicht zusammengenäht (*sueras | carmen*, *carm.* 1.1–2), realisiert sich performativ in der poetischen Form des Gittergedichts, das auf *carmen* 1 folgt.

Optatian spielt den Vorteil des Codex als Lesemedium vollends aus, durch einfaches Vor- und Zurückblättern immer eine einzelne Buchseite in den Fokus des Lesers zu rücken. Gleichzeitig erscheint der Einzeltext durch unterschiedliche Kolorierung und seine dreidimensionale Wirkung im Raum der Buchseite wie ein Gewebe auf Pergament, das den Leser zu eingängiger Betrachtung auffordert. Im Intext von *carmen* 2 ist der Buchstabe S letztendlich die Schnittstelle der haptisch-materiellen, farblich-visuellen und metrisch-auditiven Qualitäten des Textes. In ihm überlagern sich synästhetisch alle nur möglichen Leseoperationen. Im Bereich der Webmetaphorik erfüllt das S die Funktionen des Knopfes. Zugleich ist das S das visuelle Bindeglied, an dem die vier gleich großen Textquadrate aneinanderstoßen. Schließlich ist das S in metrisch auditiver Hinsicht immer der Anlaut des neuen bzw. der Auslaut des vorhergehenden Verses.

dass man bei der Lektüre eine Hand frei hatte, nutze man diese häufig, um parallel zum Leseprozess Marginalien, Kommentare oder Scholien zu schreiben, vgl. zu solchen produktiven Lesehandlungen CAVALLO 2010, 13–14; CAVALLO 1999, 131.

⁴⁴ *Carm.* 1.1–2: *quae quondam sueras | carmen*.

⁴⁵ Vgl. zur metapoetischen Webmetaphorik in Optatians *carm.* Kapitel 2.2.2.

⁴⁶ Vgl. zu Optatians „patchwork“ poetry“ SQUIRE 2015, 118, der den Begriff in erster Linie für intertextuelle Verfahren verwendet, die Optatians *carm.* in die Nähe von Centos rückten. In beiden *carm.* – 1 und 2 – geht Optatian auf sein schweres Los der Verbannung ein, vgl. WIENAND 2017, 124–125. Darüber hinaus verschränkt er unter Bezugnahme auf Ovids *Tristia* den poetischen und panegyrischen Anspruch seiner Texte mit seiner eigenen Exilerfahrung, vgl. zu unterschiedlichen Dimensionen von Raum in den *carm.* 1 und 2 BRUHAT 2016, 267–274.

Luxuriöse Buchgestaltungspraktiken im 4. Jh.

Die prachtvolle Ausgestaltung der *carmina* Optatians auf der Buchseite ist im Zusammenhang eines größeren gesellschaftlichen Diskurses um Bücher und ihre luxuriöse Ausgestaltung zu sehen, der im 4. Jh. einsetzte.⁴⁷ Optatians Prachtcodex steht im ersten Drittel des 4. Jhs. am Beginn dieser Entwicklung, wird jedoch in den wenigen Überblicksdarstellungen zu spätantiken Buchgestaltungspraktiken nicht oder bloß namentlich genannt.⁴⁸

Die Kirchenväter übten heftige Kritik an der zeitgenössischen Mode, Evangelienre oder ganze Bibeltexte in kostbaren Ausgaben herstellen zu lassen und im Rahmen der Gottesdienste zu nutzen.⁴⁹ Ein gut erhaltenes Exemplar einer solchen Prachtbibel ist der Codex Argenteus, eine Abschrift der gotischen Bibelübersetzung des Wulfila, die vermutlich um das Jahr 520 entstand.⁵⁰ Von Kaiser Konstantin wissen wir, dass er 50 Exemplare solcher luxuriöser Bibeln in einem Scriptorium in Caesarea in Auftrag gab, um damit die Kirchen seiner neuen Hauptstadt Konstantinopel auszustatten. In seiner Kirchengeschichte berichtet Cassiodor vom Auftrag Konstantins an Eusebius, den Bischof von Caesarea. In seinem Brief betont der Kaiser die Vorteile des Codex als Lesemedium:⁵¹

Quapropter, quod visum est nostrae voluntati, decuit nos tuae notum facere sapientiae, quatenus quinquaginta membranacios codices bene confectos et ad usum habiles ab artificibus antiquariis et perfecte artem scientibus scribi praecipias, divinarum quippe scripturarum maxime confectioem et usum necessarium ecclesiis esse nosti.

Weswegen es sich nach unserem Willen [sc. dem Willen Konstantins] geziemt, deinem klugen Verstande zur Kenntnis zu geben, dass du 50 Pergamentcodices erhältst, leicht handhabbar, höchst qualitativ dank der besonderen Kunstfertigkeit der Schreiber vollendet, perfekt für Studienzwecke geeignet, ja überhaupt für das Studium der Heiligen Schriften; die Anfertigung dieser Codices für den Gebrauch in den Kirchen halten wir für ganz besonders notwendig.

Codices seien leicht in der Handhabung (*ad usum habiles*, Cass. *hist. eccl. trip.* 2.16.3), dank der Kunstfertigkeit der Schreiber in höchster Qualität (*perfecte artem*,

⁴⁷ Vgl. zur luxuriösen Ausgestaltung von Büchern in der Spätantike SCHIPKE 2013, 152–161; CAVALLO 2010, 15; ZIMMERMANN 2001; ZIMMERMANN 1998, 267; GEYER 1989, 35–39; HUNGER 1961, 51–54.

⁴⁸ SCHIPKE 2013 erwähnt Optatian nicht. ZIMMERMANN 2001, 45 verweist kurz auf Optatians Prachtcodex; ebenfalls ZIMMERMANN 1998, 267 (Anm. 22). GEYER 1989, 38 nennt Optatian nur namentlich und geht nicht näher auf die Gestaltung seines Purpurcodex ein.

⁴⁹ Vgl. zur Kritik des Hieronymus (Hier. *epist.* 22.32.1; 107.12.1) und Augustinus (Aug. *c. Faust.* 13.618) an der luxuriösen Ausgestaltung von Büchern, die ihrer Meinung nach zu Lasten einer korrekten Textversion ging, SCHIPKE 2013, 157–159; ZIMMERMANN 2001, 45; ZELZER 2001, 294.

⁵⁰ Vgl. zum Codex Argenteus KLEBERG 1981, zur Datierung 10. Die Universitätsbibliothek Uppsala, die den Codex Argenteus aufbewahrt, macht das Manuskript in digitalisierter Form frei zugänglich unter: <http://www.alvin-portal.org/alvin/view.jsf?pid=alvin-record%3A60279&dsid=7300>.

⁵¹ Cass. *hist. eccl. trip.* 2.16.3. Text aus JACOB/HANSLIK 1952. Übersetzung aus SCHIPKE 2013, 107 (Anm. 317). Cassiodor bietet eine lateinische Übersetzung des Briefes Konstantins aus der *Vita Constantini* des Eusebius (Euseb. *Vita Const.* 4.36).

Cass. *hist. eccl. trip.* 2.16.3) und würden sich außerordentlich gut für Studienzwecke und die Verwendung in Kirchen eignen (*maxime confectionem et usum necessarium ecclesiis esse nosti*, Cass. *hist. eccl. trip.* 2.16.3).⁵²

Neben prachtvollen Bibelausgaben sind uns aus dem 4. und 5. Jh. illustrierte Codices wie der Vergilius Vaticanus oder Vergilius Romanus bekannt.⁵³ Spätantike Dichtungstexte dieser Art wurden oft in einer quadratisch angeordneten Majuskelschrift geschrieben: entweder in *Capitalis quadrata*, die epigrafischen Schriftarten ähnlich und von unterschiedlichen Strichbreiten gekennzeichnet ist, oder in *Capitalis rustica*, der sog. ‚Schreiberschrift‘, bei der die Buchstaben ebenfalls rasterähnlich angeordnet sind.⁵⁴ Die *Capitalis rustica* unterscheidet sich nur dadurch von der *quadrata*, dass sie durch gleiche Strichbreite der Buchstaben ein gleichförmiges Halten der Feder voraussetzt und somit einen flüssigeren Schreibprozess erkennen lässt.⁵⁵ Welche der beiden Schriftarten für die Herstellung von Optatians Ausgaben verwendet wurde, lässt sich heute nicht mehr klären. Die meisten der erhaltenen Vergilcodices sind in *Capitalis rustica* geschrieben.⁵⁶ Für die Darstellung von Figurengedichten auf einem Textraster kommen jedoch beide Kapitalschriften in Frage. Zwar zeichnet sich die *Capitalis rustica* neben ihrer flüssigen Schreibweise dadurch aus, dass sie einzelne Buchstaben wie E, F, L und T schmälert und so die Gitterstruktur der Textseite aufbricht,⁵⁷ jedoch scheint sie für eine Veröffentlichung der *carmina* Optatians eine preiswerte Alternative zur *Capitalis quadrata* gewesen zu

52 Womöglich handelt es sich beim Codex Sinaiticus, einer vollständigen Ausgabe des Neuen Testaments in griechischer Sprache aus dem 4. Jh., um eine der Bibeln, die Konstantin in Caesarea in Auftrag gab, vgl. SCHIPKE 2013, 157; ZELZER 2001, 293. Ein internationales Projektteam aus Bibliotheken und kirchlichen Trägern arbeitet an der Erschließung des Codex und macht seine *folia* online verfügbar: <http://codexsinaiticus.org/de/>.

53 SCHIPKE 2013, 154 datiert den Vergilius Vaticanus auf die Wende vom 4. zum 5. Jh., ebenso AUTENRIETH 1988, 6. ZIMMERMANN 2001, 49 nennt den Beginn des 5. Jhs. WALTHER/WOLF 2005, 50–53 geben für den Vergilius Vaticanus eine Entstehungszeit um 400 an, für den Vergilius Romanus den Zeitraum um 500, den auch ZIMMERMANN 2001, 50 und AUTENRIETH 1988, 6 nennen. WRIGHT 2001, 5 geht für den Vergilius Romanus sogar vom Ende des 5. Jhs. aus.

54 Vgl. zu den *Capitalis*-Schriftarten in spätantiken Handschriften AUTENRIETH 1988, 5–17, zur *Capitalis* in Figurengedichten mit Bezugnahme auf Optatian 35–37. In der griechischen Paläografie entsteht im 4. Jh. der sog. ‚Bibelstil‘, den man am besten an den berühmten Bibelhandschriften des Codex Sinaiticus erkennen kann, vgl. HUNGER 1961, 80–82. Bei dieser Schriftart werden die Größen- und Breitenunterschiede einzelner Buchstaben immer weiter reduziert, sodass die Grundform eines Buchstabens ein einzelnes Quadrat ergibt (82). Wenn es sich bei den Exemplaren des Codex Sinaiticus um drei der Bibeln handelt, die Konstantin in einem Skriptorium in Caesarea für die Kirchen Konstantinopels in Auftrag gegeben hat, ließe sich darüber eine direkte Verbindung zum Kaiser herstellen.

55 AUTENRIETH 1988, 7–8. Im Vergilius Vaticanus lässt die verwendete *Capitalis rustica* erkennen, dass der Schreiber bei einigen Buchstaben wie I oder E ebenfalls feine Haarstriche einsetzte, vgl. WRIGHT 2001, 44–46.

56 AUTENRIETH 1988, 8 (Anm. 4); HUNGER 1961, 109.

57 HUNGER 1961, 109.

sein.⁵⁸ Für die prachtvolle Geschenkausgabe an den Kaiser wird man annehmen dürfen, dass Optatian nicht die Kosten einer aufwendigen und teuren Herstellung scheute. Eine Schreibweise des Textes in der monumentalen *quadrata* wird, wenn nicht sogar für alle entstandenen Ausgaben, so sicher für das panegyrische Exemplar an den Kaiser vorausgesetzt worden sein.⁵⁹ Der Text antiker und spätantiker Handschriften war in der Regel nicht nur einfarbig geschrieben.⁶⁰ Die Gewohnheit, die erste Zeile oder weitere Einzelverse eines Dichtungstextes,⁶¹ die Namen der Sprechenden in einem Dialog⁶² oder den Beginn bzw. das Ende eines Buches⁶³ mit roter Tinte zu markieren, begegnet häufig in spätantiken Codices.

Die Erzeugung eines Textrasters auf der Buchseite ist nur durch eine fortlaufende Schreibweise des Textes ohne Wort- und Satztrennung (*scriptio continua*) denkbar. Durchgängiges Schreiben war in der griechischen Antike gängige Praxis. Die Römer folgten zuerst den Gewohnheiten der Etrusker, Wörter zu trennen. Bis zum 1. Jh. nutzten die Römer sogenannte *interpuncta*, Hochpunkte, die – wohl vor allem für das laute Lesen gedacht – eine Pause zwischen Wörtern markierten.⁶⁴ Erst im 2. Jh. setzte sich die fortlaufende Schreibweise in Kolumnen durch.⁶⁵ Die heute übliche Trennung von Silben, Wörtern oder Sätzen prägte erst die Schreib- und Lesegegewohnheiten des Mittelalters. Entscheidender als die Frage, ob man einen Text in *scriptio continua* laut oder leise las,⁶⁶ ist für spätantike Buchgestaltungspraktiken

58 Schreiber wurden in Antike und Spätantike nach unterschiedlichen Kriterien bezahlt, vgl. dazu SCHIPKE 2013, 105 ff. Nach dem Höchstpreisedikt Diocletians aus dem Jahr 301 erhielt ein Schreiber in öffentlichen Diensten für einhundert Zeilen in sehr guter Schrift 25 Denare, für dieselbe Zeilenanzahl in gewöhnlicher Schrift 20 Denare, vgl. Dioclet. *edict.* 7.39–40: *scriptori in sc<ri>ptura optima versus n. centum [sc. denarii] XXV. 40. sequ[ent]is scripturae bersuum no. centum [sc. denarii] XX* (LAUFFER 1971). Die Bezahlung von privaten Schreibern hing in erster Linie von den Mitteln des Auftraggebers ab, wird sich jedoch an den Vorgaben für öffentliche Schreiber orientiert haben, vgl. SCHIPKE 2013, 106.

59 RÜHL 2006a, 91.

60 Vgl. zur Hervorhebung von Überschriften mit roter Tinte HUNGER 1961, 42. Vgl. zu dekorativen Initialbuchstaben in spätantiken und frühmittelalterlichen Handschriften GARIPZANOV 2015.

61 Im Vergilius Romanus (fol. 78r) sind die ersten drei Verse der *Aeneis* in Rot geschrieben, vgl. WRIGHT 2001, 27. Zum siebten Buch gibt es eine Zusammenfassung (fol. 162v), deren Zeilen abwechselnd in brauner und roter Tinte erscheinen, vgl. WRIGHT 2001, 37.

62 Vgl. z. B. einen Ausschnitt der vierten Ekloge im Vergilius Romanus (fol. 9r) bei WRIGHT 2001, 18.

63 Vgl. z. B. das Ende des fünften Buches der *Aeneis* im Vergilius Romanus (fol. 136r) bei WRIGHT 2001, 36 oder jeweils die erste Textzeile eines neuen Buches der *Aeneis* im Vergilius Romanus, vgl. dazu AUTENRIETH 1988, 8.

64 CAVALLO 1999, 112. JOHNSON 2012, 18 klassifiziert diese Pausenzeichen als Anmerkungen eines Lesers.

65 BUSCH 2002, 19. Eine Diskussion der Umkehr von dieser Schreibpraxis bietet BUSCH in Anm. 40.

66 In der Diskussion, ob man in der Antike für gewöhnlich laut oder leise las, ist die *scriptio continua* immer wieder als Pro- bzw. Contraargument angeführt worden. BUSCH 2002, 20 sieht im lauten Lesen eine Erleichterung für das Verständnis durchgängig geschriebener Texte. GAVRILOV 1997, 59 argumentiert gegenteilig, indem er die Fähigkeit individuellen stillen Lesens als Vorausset-

die grafische Einheit einer einzelnen Codexseite.⁶⁷ Die Schwierigkeiten, die heutige Leser bei der Entzifferung von Texten ohne Satz- und Worttrennung haben, entsprechen nicht den antiken und spätantiken Lesegewohnheiten.⁶⁸ Die Herausforderung an den Leser bestand vielmehr darin, sich bei der Rezeption eines Gittergedichts nicht zu sprunghaft von einer auf die andere Textebene zu bewegen, um in einem zweiten Schritt alle distinkt wahrgenommenen Bedeutungsebenen in einer eigenen Deutung zusammenzuführen.⁶⁹

Die Aussage Optatians in *carmen* 1, Thalia sei einst geziert durch ein hübsches Büchlein vor den Kaiser getreten,⁷⁰ bezieht sich einerseits auf das Innere des Gedichtbuchs, dessen Purpurseiten vor Gold und Silber erstrahlten. Andererseits ist anzunehmen, dass auch der Einband des Gedichtbuchs, also sein äußeres Erscheinungsbild, diesem luxuriösen Anspruch entsprach. Aus dem Bereich der christlichen Literatur, vor allem von Bibel- und Evangelienbüchern, wissen wir, dass sie zum Teil mit kostbaren Materialien eingebunden und verziert waren.⁷¹ In der Spätantike begegnen sowohl einfache Holzeinbände als auch aufwendig verzierte Buchdeckel aus Leder, Silber, Gold oder Elfenbein. Einbände aus teurem Material waren häufig mit geometrischen oder kreisförmig ineinander verschlungenen Figuren verziert, die sich um ein zentrales Kreuz als christliches Symbol gruppierten. Meist besaßen diese Buchdeckel eine dreidimensionale Struktur, indem zusätzlich Edelsteine, Juwelen oder Gemmen eingearbeitet waren. Die Vorder- und Rückseite eines Buches war in der Regel gleich gestaltet, dem Anfang des Buches entsprach – der christlichen Orthodoxie folgend – auch das Ende.⁷² Die entsprechende Gestaltung beider Buchdeckel hat ihre Parallele in elfenbeinernen Diptychen, die spätantike

zung dafür sieht, Texte in *scriptio continua* laut vorlesen zu können. Die Frage, ob Konstantin Optatians Texte laut, subvokalisierend oder leise las, ist für das performative Potential seiner Texte vorerst nicht entscheidend. Wichtiger ist, dass Optatians *carm.* keine mediale Dimension ausschließen, sondern je nach Text eine andere performative Realisation erfordern. In den Umrissgedichten *carm.* 20 (Wasserorgel) und 27 (Hirtenflöte) werden Klangelemente und onomatopoetische Passagen erst dann synästhetisch rezipierbar, wenn ein Leser sie laut liest, vgl. zu *carm.* 20 Kapitel 3.1.3. Auf der anderen Seite zeichnen sich permutative Textelemente oder die noch zu thematisierende Webmetaphorik durch einen spezifisch haptischen Charakter aus, durch den die klangliche Ebene eines Textes zwar nicht verdeckt wird, jedoch in der Wahrnehmung des Lesers in den Hintergrund rückt. Optatians *carm.* geben die orale Performanz literarischer Texte, wie sie für die Antike häufig postuliert wird, keineswegs zugunsten einer durchweg stillen Lektüre auf. PARKER 2009 spricht sich allgemein für eine Vielfältigkeit unterschiedlicher Lektüreformen in der Antike aus und betont die Bedeutung stiller Lektüre für die Poetologie römischer Autoren. Optatians *carm.* inszenieren im Medium des Buches unterschiedliche Aufführungskontexte, die der Leser in einer individuellen Lektüre performativ entstehen lässt.

67 AUTENRIETH 1988, 10.

68 JOHNSON 2000, 609.

69 Vgl. zu unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen der *cancellata* RÜHL 2006a.

70 *Carm.* 1.1: *pulchro decorata libello*.

71 RAINER 2011, LOWDEN 2008.

72 LOWDEN 2008, 45.

Würdenträger, vor allem Konsuln, anlässlich ihres Amtsantrittes an ranghohe Senatoren und Beamte verschenkten.⁷³ Vor dem Hintergrund dieser Buchästhetik wird man daher auch die äußere Gestaltung des Prachtcodex aus Optatians *carmen* 1 sehen dürfen.

Die Geschenkausgabe aus dem Exil (*carm.* 1.7–10)

Im Anschluss an die Beschreibung einer Prachtausgabe vor seiner Verbannung berichtet Optatian in *carmen* 1 von einem weiteren Buch, das er dem Kaiser nun aus dem Exil schickt:⁷⁴

*pallida nunc, atro chartam suffusa colore,
paupere vix minio carmina dissocians,
hinc trepido pede tecta petis venerabilis aulae,
horrida quod nimium sit tua nunc facies.*

nun bist Du bleich, Deine Seite mit schwarzer Tinte gefärbet,
kaum mit dürrtigem Rot trennst Du auf die Gedichte,
von hier aus mit zitterndem Schritt erstrebst Du die würdige Halle,
weil gar zu abstoßend nun zeigt sich Dein Angesicht.

Wieder einmal tritt Thalia vor den Kaiser: Dieses Mal jedoch blass (*pallida nunc*, *carm.* 1.7) und mit schwarzer Tinte übergossen (*atro chartam suffusa colore*, *carm.* 1.7). Die Intextverse sind mit ärmlichem Zinnober kaum vom Basistext getrennt (*paupere vix minio carmina dissocians*, *carm.* 1.8). Die schlichte Art der Textgestaltung aus schwarzen und roten Buchstaben auf einfachem Pergament lässt sich anhand der ältesten Handschriftentradition zur Sammlung aus dem 9. Jh. nachvollziehen.⁷⁵ Eine Ausgabe dieser Art scheint Optatian 326 aus dem Exil nach Rom geschickt zu haben. Dort beging Konstantin in den Sommermonaten die Abschlussfeierlichkeiten (*vicennalia perfecta*) seines zwanzigjährigen Regierungsjubiläums.⁷⁶ Neben der festlichen Begehung der Vicennalien des Augustus sollte auch das zehnjährige Regierungsjubiläum (*decennalia*) seiner ältesten Söhne Crispus und Constantinus gefeiert werden.⁷⁷

⁷³ Zwar ist uns das erste Beispiel eines solchen Konsulardiptychons erst ca. 50 Jahre nach Optatians Lebenszeit bekannt, jedoch ist es nicht unwahrscheinlich, dass diese Praxis bereits zu seiner Zeit existierte, vgl. ELSNER/HENDERSON 2017, 495. WRIGHT 2001, 7–9 bespricht die ikonografische Gestaltung zweier Diptycha und bietet großflächige Abbildungen. BAUER 2009a, 41–45 thematisiert die Funktion unterschiedlicher Diptycha innerhalb der spätantiken aristokratischen Geschenkpraxis.

⁷⁴ *Carm.* 1.7–10. Übersetzung aus ERNST 2012, 31.

⁷⁵ Vgl. zum Codex Bernensis die Farbtafeln im Anhang dieser Arbeit.

⁷⁶ Die Datierung der Geschenkübergabe auf die *vicennalia perfecta* 326 geht aus den Gedichten selbst hervor, vgl. zu einer eingehenden Diskussion WIENAND 2012a, 355 (Anm. 1). Vgl. zu Konstantins *vicennalia* und ihrer performativen Realisation in Optatians *carm.* Kapitel 3.1.

⁷⁷ Crispus und Constantinus waren am 1. März 317 zu *Caesares* ernannt worden. Im Jahr 326 konnten sie demnach ihre *decennalia incipientia* feiern. Da Konstantin seinen ältesten Sohn Crispus jedoch in der ersten Jahreshälfte 326 töten ließ, kam es nicht mehr zu diesen gemeinsamen Feierlich-

Der dynastische Gedanke der Herrschaftsübertragung an Blutsverwandte, der in der Tetrarchie zugunsten eines Nachfolgeverfahrens nach Wahl durch die *Augusti* zurückgedrängt worden war, erhielt unter Konstantin neuen Auftrieb.⁷⁸ Viele *carmina* Optatians preisen Konstantin als Begründer einer neuen flavischen Dynastie.⁷⁹ In dieser Vorstellung überträgt Konstantin die Herrschaftsgewalt an seine Söhne, die er selbst bereits von seinem Vater Constantius Chlorus sowie seinem fiktiven Ahnherren Claudius Gothicus bekam. In den *carmina*, die anlässlich der Regierungsjubiläen geschrieben und zu einer Sammlung zusammengestellt wurden, sind beide Anlässe, die *decennalia* der Caesaren und *vicennalia* Konstantins, eng miteinander verbunden.⁸⁰ Daneben wird auch durch die Geschenkübergabe selbst er-

keiten, vgl. zur sog. ‚Palastkrise‘ Kapitel 3.1.1. Optatian scheint demnach seine Gedichte, in denen Crispus an zahlreichen Stellen erwähnt wird, vor der Ermordung des Caesars nach Rom geschickt zu haben, vgl. WIENAND 2012a, 355 (Anm. 1); SEECK 1908, 281. Eine Alternative ist, dass die *paginae*, auf denen Crispus genannt wird, vor dem Binden oder Zusammenführen des Codex zwischen zwei Buchdeckeln in Rom entnommen wurden, vgl. WIENAND 2017, 127–130.

78 KOLB 2001, 59–61. Entscheidend für das dynastische Prinzip, das Konstantin zur Legitimation seines eigenen Herrschaftsanspruchs in der (fiktiven) Nachfolge des Claudius Gothicus prominent machte, ist die Kombination mit der Idee eines Herrscherkollegiums, das weiterhin in tetrarchischer Tradition steht, vgl. BÖRM 2015, 246–257. Dementsprechend ernannte Konstantin seine drei Söhne noch zu Lebzeiten zu Mitregenten.

79 WIENAND 2012b, 231 schreibt, dass sich neun der insgesamt 31 Gedichte, die unter Optatians Namen überliefert sind, schwerpunktmäßig mit der Konzeption einer Konstantinischen Dynastie beschäftigen.

80 Die Frage, welche *carmina* in der Geschenkausgabe für Konstantin enthalten waren, lässt sich nicht einfach beantworten. Von ihrer Datierung her kommen die *carm.* 1, 2, 3, 5, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 19 und 20 in Frage. Eventuell waren auch die *carm.* 6, 8, 10, 15, 16 und 24 in der Geschenkausgabe, vgl. WIENAND 2012a, 372. In seiner Neubetrachtung der Karriere Optatians kommt WIENAND 2017, 132–133 zu anderen Schlüssen. Dort nimmt er die *carm.* 5, 9 und 10 mit der Begründung heraus, Crispus habe zum Zeitpunkt der Überreichung bereits der *damnatio memoriae* unterlegen; die affizierten Seiten des Codex müssten also vor der Überreichung des Buches an den Kaiser entnommen worden sein (130). Dementsprechend sei das zu *carm.* 5 gehörige *carm.* 4 auch betroffen (133). *Carm.* 5 nimmt durch die Imitation einer monumentalen Siegesinschrift direkt auf die Feierlichkeiten der Vicennalien Konstantins bzw. der Decennalien der Caesaren Bezug. Aus meiner Perspektive ist sowohl *carm.* 5 als auch das eng mit ihm interagierende *carm.* 4 anlässlich der Vicennalien geschrieben worden. Unabhängig von der Frage, ob Konstantin das Gedicht am Tag der Feierlichkeiten erhielt oder nicht, zeigt die Interaktion beider Texte einen okkasionellen Charakter, der für Optatians synästhetisches panegyrisches Programm prägend ist, vgl. zur Interaktion beider Texte Kapitel 2.2.2. WIENANDS Argument, die *carm.* 11, 12, 13 und 16 „are *carmina cancellata* addressed to Constantine, but may not have been sufficiently elaborate to be included in a gift collection composed to win the emperor’s favour“ (132) ist kritisch zu bewerten, da sich die *carm.* 11–13 zwar als schlichtere *carmina cancellata* zeigen, jedoch reichhaltige programmatische Aussagen der Konstantinischen Siegesmetaphorik enthalten. Ich sehe keinen Grund, diese Gedichte nicht zu möglichen Geschenkgedichten anlässlich der Vicennalien zu zählen. Dasselbe gilt für *carm.* 15, das als Verspielgedicht Konstantin direkt adressiert (*Constantine, carm.* 15.3). Nur weil es sich bei diesem Text nicht um ein Gittergedicht handelt – dieses Argument führt WIENAND 2017, 132 an, um zu zeigen, dass *carm.* 15 vermutlich nicht im Geschenkbuch enthalten war – spricht aus meiner Sicht nichts

sichtlich, warum das in *carmen* 1.7–10 genannte Buch eher in das Jahr 326 als anlässlich der *vicennalia incipientia* Konstantins 325 in Nikomedien zu datieren ist. Wie Johannes WIENAND überzeugend herausgearbeitet hat, war Optatian bei der Überreichung seines Geschenks auf Mitglieder der stadtrömischen Senatsaristokratie angewiesen, die sowohl ihm als auch dem Kaiser nahe standen.⁸¹

Wie man sich die konkrete Präsentation des Corpus am Hof vorzustellen hat, muss aufgrund fehlender Zeugnisse spekulativ bleiben. Wahrscheinlich ist, dass ein Fürsprecher Optatians das Buch präsentierte. Möglicherweise verlas er oder ein Beamter des Hofstaates das Bittgesuch des Dichters. Ob es sich dabei um *carmen* 1 handelte, muss offen bleiben, ist jedoch nicht auszuschließen. Die *carmina* Optatians eignen sich aufgrund ihrer intermedialen Text-Bild-Form nicht für einen rein oralen Vortrag. Möglich ist, dass ein Fürsprecher Optatians dem Kaiser einen ausgewählten Text zeigte, einzelne Teile vorlas und erklärte. Das Nahverhältnis zum Kaiser, das Optatian in seinen Gedichten konstruiert, kommt jedoch nur dann zu voller Entfaltung, wenn man sich den Kaiser in eigenständiger Lektüre vorstellt. Für einen ersten Kontakt des Kaisers mit Optatians Gittergedichten, wie er aus der brieflichen Korrespondenz hervorgeht, wird man sich eine solche intime Situation vorstellen dürfen.⁸² Für die Präsentation eines Geschenkbandes in zeremoniellem Rahmen, das darüber hinaus mit einem Rehabilitationsgesuch des Dichters verbunden war, muss man jedoch eine offiziellere Form der Darbietung annehmen. Dass Optatians Geschenk sowie die damit verbundene Bitte Erfolg hatte und der Kaiser den Dichter aus dem Exil entließ, notiert der Kirchenvater Hieronymus in seiner Chronik. Zum 23. Regierungsjahr Konstantins, dem Jahr 328/329,⁸³ schreibt er:⁸⁴

dagegen, den Text als Geschenkgedicht zu betrachten. Der enthaltene Lobpreis Konstantins ist den Texten ähnlich, die sich ohne Zweifel auf die *vicennalia* beziehen. Zudem passt der Rätselcharakter des Textes sowie die multiplen Lese- und Permutationsmöglichkeiten nahtlos in das panegyrische Programm Optatians, mit dem er die Aufmerksamkeit des Kaisers gewinnen will. WIENAND 2017, 132 nimmt auch *carm.* 18 aus der Reihe der *carmina*, die vermutlich die Geschenkausgabe bildeten, und bezeichnet es ohne weiterführende Erläuterung als „probably a post-exile poem“, vgl. dazu auch die Angabe des Jahres 329 als Entstehungszeit des Gedichts im *Tableau chronologique* bei BRUHAT 1999, 501. Diese Arbeit zeigt, dass *carm.* 18 durchaus als Teil der Geschenkausgabe verstanden werden kann, was u. a. aus seiner engen kompositorischen und programmatischen Verbindung zu *carm.* 2 hervorgeht, vgl. zur Interpretation von *carm.* 18 Kapitel 3.2.2.

⁸¹ WIENAND 2012a, 360. Vor seiner Exilierung war Optatian selbst Mitglied der römischen Oberschicht und vermutlich in einem Priesterkollegium tätig, vgl. WIENAND 2017, 141–148. Aus diesem Grund verfügte er sicher über ein stabiles Netzwerk an Kontakten, um dem Kaiser seine Bitte zuverlässig vortragen zu lassen.

⁸² Vgl. zum Briefwechsel Kapitel 2.2.3.

⁸³ WIENAND 2012a, 360 weist darauf hin, dass sich Hieronymus bei der Angabe des Jahres vertan haben muss, da Optatian sicher bereits im Jahr 326 begnadigt wurde. Regierungsjubiläen waren in der Regel eine gute Gelegenheit, Wünsche an den Kaiser zu richten, da der Herrscher bei diesen Anlässen seine *indulgentia* (Nachsicht) zeigen wollte, vgl. dazu WIENAND 2017, 131.

⁸⁴ Hier. *chron. ad anno* 329. Text aus HELM 1956.

Porphyrius misso ad Constantinum insigni volumine exilio liberatur.

Porphyrius wird aus dem Exil entlassen, nachdem er ein bisher beispielloses Buch an Konstantin schickte.

Die Optatianforschung bezog die Wendung *insigni volumine* lange Zeit auf die äußerliche Gestalt des Buches. Bis zur Neubewertung der Karriere Optatians durch Johannes WIENAND ging die Forschung nahezu einhellig davon aus, dass Konstantin am Fest seiner *vicennalia* eine prachtvolle Ausgabe der Gedichte auf Purpurpergament erhielt.⁸⁵ Das Attribut *insigni* stünde in dieser Deutung für ein Buch, das sich besonders durch seine extravagante und luxuriöse Aufmachung auszeichne. Jedoch, so scheint mir, kann *insigni* auch auf die inhaltliche Qualität des Buches Bezug nehmen. Optatians Idee, Konstantin mit einem solchen Gedichtbuch zu überraschen, war so innovativ, dass es das Prädikat *insignis*, beispiellos, verdient. In dieser Interpretation fügt sich das berühmte und viel zitierte Testimonium nahtlos in die rekonstruierte Abfolge der Gedichtbücher ein.

In *carmen* 1.7–10 interagiert das personifizierte Gedichtbuch, das aus dem Exil an den Hof des Kaisers kommt, mit Konstantin als adressiertem Leser. Einen zentralen Prätext zum Verständnis der panegyrischen Dimension dieser Passage bietet das Programmgedicht zu Ovids *Tristien*.⁸⁶ In Anlehnung an den augusteischen Dichter lässt Optatian zwar nicht sein Buch, dafür aber seine Muse vor den Kaiser treten. Deren Äußeres repräsentiert nicht nur das dargebotene Buch als ärmliches Geschenk des Dichters aus dem Exilort, sondern auch die momentane Beziehung des Dichters zum Kaiser. Marie-Odile BRUHAT hat in ihrer jüngsten Besprechung von *carmen* 1 auf die enge Verbindung verschiedener Räume im Programmgedicht hingewiesen.⁸⁷ Der Raum des Exils, in dem sich der Dichter gerade befindet, sowie der Raum der poetischen Inspiration, der im Programmgedicht durch die Anwesenheit der Muse präsent ist, seien in besonderer Weise mit dem panegyrischen Raum verschränkt, in dem der Kaiser seine imperiale Macht zeige. Anders als bei Ovid, der die *Tristienbücher* nach dem Kriterium der persönlichen Trauer des Dichters gestaltet habe, richte Optatian die materielle Ausgestaltung seiner Bücher an der

⁸⁵ Vgl. dazu vor allem WIENAND 2012a, 365 selbst, der den intertextuellen Bezug von *carm.* 1.7–10 zu Ovids *Tristia* als Bescheidenheitstopos beschreibt: „Wenn Optatian also über mangelnde Gestaltungsmöglichkeiten klagt, so muss dem keine höhere Glaubwürdigkeit beigemessen werden als der *Captatio Benevolentiae* eines gallischen Orators, der das Prooemium seiner Rede dafür nutzt, sich bei seinem Auditorium für sein vorgeblich defizientes Latein zu entschuldigen.“ In eine ähnliche Richtung geht auch RÜHL 2006a, 91: „Statt des Dichters in Sack und Asche tritt nun – wie es sich für ein Gedichtbuch aus dem Exil seit Ovid gehört – das ärmlich ausgestattete und Mitleid heischende Buch als Bittsteller vor Konstantin.“

⁸⁶ Ov. *trist.* 1.1. Auch das erste Gedicht des dritten Buches der *Tristia* Ovids (Ov. *trist.* 3.1) ist für das Verständnis der Interaktion des Gedichtbuches Optatians mit dem Kaiser relevant, vgl. dazu BRUHAT 2017, 264–265.

⁸⁷ BRUHAT 2017.

Beziehung zum Kaiser aus, in dessen Gunst er gerade nicht stünde.⁸⁸ Dementsprechend fasst BRUHAT zusammen, dass es Optatian an dieser Stelle weniger darauf ankäme, seinen eigenen Produktionsakt darzustellen als zu zeigen, dass seine Texte nur durch Konstantins Mitarbeit als aktiver Rezipient und gnädiger Kaiser funktionieren.⁸⁹ Eine heikle Situation für den Dichter. Einerseits will er dem Kaiser ein Geschenk machen, das ihn begnadigen soll.⁹⁰ Andererseits präsentiert sich dieses Geschenk in kläglichem Zustand (*horrida facies*, *carm.* 1.10). Scheinbar geht der Sprecher automatisch davon aus, dass sich der Kaiser diesem Buch genauso intensiv widmen werde wie der zu Beginn des Programmgedichts genannten Prachtausgabe. Mit einem besonderen Kunstgriff appelliert Optatian an die Milde des Kaisers, ihm und seinem Buch eine Chance zu geben:⁹¹

*Cum dederit clemens veniam, natumque laremque
reddiderit, comptis ibis et ipsa comis,
purpureo fulgens habitu, radiantibus intus,
ut quondam, scriptis ambitiosa tuis.*

Hat er milde verziehen, gegeben zurück Sohn und *Laren*,
mit frisiertem Haar wirst auch gehen Du selbst,
glänzend im Purpurgewand während Deine Lettern von innen
strahlen wie einst – bist Du geziert und geputzt.

Am Ende des Programmgedichts verspricht Optatian Konstantin einen weiteren kostbaren *libellus* auf Purpurpergament, wenn der Kaiser seinem Rehabilitationsgesuch stattgibt (*cum dederit clemens veniam*, *carm.* 1.15) und den Dichter aus dem Exil entlässt (*natumque laremque | reddiderit*, *carm.* 1.15–16). Optatian greift hier nicht, wie am Ende eines panegyrischen Widmungsgedichts zu erwarten wäre, auf preisende Formeln oder überbordendes Lob des Kaisers zurück, sondern begegnet ihm auf persönlicher Ebene. Markiert wird die persönliche Ansprache des Kaisers durch einen Subjektwechsel. War bisher Thalia bzw. das durch sie personifizierte Buch der Akteur, so ist jetzt der Kaiser derjenige, der Gnade walten und dem Dichter Haus und Familie zurückgeben soll. In einer Ringkomposition verweist Optatian seinen ersten Leser Konstantin nicht nur zurück an den Anfang des Gedichts, sondern auch auf die erste prachtvolle Geschenkausgabe seiner *carmina*, die der Kaiser vor seiner Exilierung in Händen hielt (*ut quondam*, *carm.* 1.18). Der Codex als Medium ist in diesem Sinne nicht nur Schriftträger und Grundlage für Optatians poetische Texturen, sondern auch ein Indikator für den Zustand des Verhältnisses zwischen Panegyriker und Kaiser.

⁸⁸ BRUHAT 2017, 260–266.

⁸⁹ BRUHAT 2017, 263–267, 277.

⁹⁰ *Carm.* 1.11–14: *Hos habitus vatis praesentia fata merentur; | vix locus hoc saltem praeibit unde venis. | Suppliciter tamen ire potes dominumque precari: | squalor et hae sordes conveniunt miseris.*

⁹¹ *Carm.* 1.15–18. Übersetzung aus ERNST 2012, 31.

In *carmen* 1 verbindet Optatian die konkrete und poetologische Materialität seines Textes in besonderer Weise mit seinem panegyrischen Anspruch. Durch die Personifikation des Buches als Muse lässt er Konstantin als gelehrten Kaiser erscheinen, der in seinem Palast die Musen empfängt. Für den Leser ist diese Gleichstellung von Buch und Muse nicht immer trennscharf wahrzunehmen. Gerade im Mittelteil des Textes, dem in Anlehnung an Ovid gestalteten Auftreten des Buches in der Aula des kaiserlichen Hofes (*carm.* 1.7–10), fällt es schwer zu entscheiden, wer von beiden, Buch oder Muse, nun vor den Kaiser tritt. Zwar ist Thalia weiterhin die adressierte Person, jedoch scheint sie kaum mit schwarz gefärbten Seiten ausgestattet zu sein.⁹² Gleichsam ist es ohne den Referenztext Ovids unverständlich, dass das Buch zitternd in die Empfangshalle des Palastes strebt.⁹³ Optatian zielt darauf ab, den Kaiser als Musageten darzustellen, der die Fähigkeit besitzt, sich intensiv mit Literatur zu beschäftigen. Beides, die Muse in Person und das durch sie inspirierte Buch, ist zu gleichen Teilen auf die Mitwirkung des Kaisers angewiesen. Die Muse selbst spricht mit Konstantin (*precari*, *carm.* 1.13), bewegt sich (*petis*, *carm.* 1.9; *ire*, *carm.* 1.13; *ibis et ipsa*, *carm.* 1.16) und gibt dem Kaiser das Buch bzw. das Gedicht, das sie mit sich trägt (*ferre*, *carm.* 1.2). Der Codex in den Händen des Kaisers bietet ähnliche Möglichkeiten. Er kann ihn laut oder leise lesen, kann ihn festhalten und drehen. Hinzu kommt die optische Identität von Muse und Buch. Die Muse in friisiertem Aufzug repräsentiert eine Prachtausgabe (*comptis comis*, *carm.* 1.16), ihr schmutziges und verschlissenes Aussehen die Exilvariante (*squalor et hae sordes*, *carm.* 1.14). Optatian gelingt es, die Verbindung von Kaiser und Muse auf sein Gedichtbuch zu übertragen, das den Kaiser als gelehrten Leser vorführt. Durch die synästhetische Leseerfahrung, die seine Texte konstruieren, verengt der Dichter den Rezeptionsmodus so stark, dass der Kaiser das Gefühl hat, er selbst sei in der Position des Dichters, der zwischen Muse und literarischem Text verhandelt.⁹⁴

2.2.2 Binnenproöm: *carm.* 4

Carmen 4 intensiviert den im Programmgedicht verankerten synästhetischen Aushandlungsprozess zwischen Dichter, Kaiser und panegyrischem Text. Das vierte Gedicht ist als Binnenproöm angelegt und enthält zahlreiche paratextuelle Hinweise auf das folgende *carmen* 5.⁹⁵ Der Sprecher sagt im ersten Vers, dass die Zeichen, die

⁹² *Carm.* 1.7: *atro chartam suffusa colore*.

⁹³ *Carm.* 1.9: *tecta petis venerabilis aulae*.

⁹⁴ Vgl. zum Kaiser in der Rolle des panegyrischen Dichters Kapitel 2.2.3.

⁹⁵ PIPITONE 2012a, 27 zählt *carm.* 4 zur Kategorie der „*carmi ‚speciali‘*“. Seiner Meinung nach spricht Vieles dafür, in *carm.* 4 ein metrisches Scholion zu sehen, das Optatian zur Erklärung der Intextfigur in *carm.* 5 schrieb, vgl. PIPITONE 2012a, 27: „il c. IV ha tutto il sapore di uno scolio d'autore in versi, che ha come lapalissiano referente i *versus intexti* del c. V“. In seiner Deutung ist *carm.* 4 kein Teil des Geschenkcodex von 326, sondern speziell für eine nachträgliche Veröffentlichung der *carmina* in einer erweiterten Publikationsfassung geschrieben worden, vgl. dazu auch

das Fest der Vicennalien repräsentieren (*vicennia signa*, *carm.* 4.1), die Festtage der Regentschaft verdoppeln (*imperii fastus geminant*, *carm.* 4.1). Mit dieser Aussage nimmt Optatian auf die Gestaltung des Intextes in *carmen* 5 Bezug, der sich als monumentale Ehreninschrift mit den Kürzeln AUG | XX | CAE | SX präsentiert.⁹⁶ In seinem Vicennalienjahr 325/326 ließ Konstantin auch das zehnjährige Regierungsjubiläum seiner ältesten Söhne Crispus und Constantinus feiern. Nimmt man die Regierungsjahre aller Herrschenden zusammen, zwanzig Regierungsjahre des Augustus' und jeweils zehn der beiden Caesaren, so ergeben sich vierzig Regentschaftsjahre, das Doppelte der *vicennalia* Konstantins.

Doch nicht nur die intratextuellen Verweise in *carmen* 4 auf den epigrammatischen Meta-Intext in *carmen* 5 bestätigen eine Zugehörigkeit beider Texte. *Carmen* 4 besteht aus fünf elegischen Distichen und gibt sich auf den ersten Blick als Epigramm zu erkennen. Solche Widmungsepigramme, die an Geschenken angebracht und gemeinsam mit ihnen verschenkt wurden, sind aus der Antike in hoher Zahl bekannt.⁹⁷ Zugleich repräsentieren sie in literarischer Form den ursprünglichen Gebrauch von Epigrammen, die als Inschriften auf Gegenständen wie Steinen oder Tontafeln angebracht waren. Demnach wird man sicher davon ausgehen dürfen, dass Optatian beide Texte für die Ausgabe verfasste, die Konstantin anlässlich seiner Vicennalien überreicht werden sollte. Ob der Kaiser nun tatsächlich mit diesen Texten in Berührung kam, in denen der inzwischen ermordete Crispus lobpreisend erwähnt wird, ist für die literarisch konstruierte Kommunikationssituation vorerst irrelevant.

In der Konzeption beider Gedichte setzt Optatian den epigrammatischen Charakter seines Binnenproömiums bewusst ein, um auf die monumentale Inschrift in *carmen* 5 hinzuweisen. Das Widmungsepigramm *carmen* 4 leitet direkt zum dreidimensionalen Gittergedicht *carmen* 5 über, das verschiedene Inschriftenmodi in sich vereint. Der Inschrift an der Textoberfläche AUG | XX | CAE | SX ist eine weitere Inschriftendimension, der Intext (*carm.* 5.i.1–4), eingeschrieben. Beides gemeinsam,

WIENAND 2017, 134 (Anm. 48). Wie ich im Folgenden zeigen werde, lässt der okkasionelle Charakter des Textes sowie seine enge Interaktion mit dem darauffolgenden *carm.* 5 keinen Zweifel daran, dass Optatian *carm.* 4 als Teil der Geschenkausgabe anlässlich der *vicennalia* schrieb. Frei von der Frage, ob Konstantin *carm.* 4 und seinen ‚Geschwistertext‘ am Tag der Feierlichkeiten tatsächlich erhielt – WIENAND 2017, 132–133 schließt das aufgrund der Crispus-Bezüge nach dessen *damnatio memoriae* aus –, nehmen beide *carmina* direkt auf die Feierlichkeiten Bezug und können daher nur anlassgebunden verstanden werden, vgl. zum okkasionellen Charakter von *carm.* 5 Kapitel 3.1.4.

⁹⁶ Vgl. zur Ehreninschrift in *carm.* 5 RÜHL 2006a, 86–88. BRUHAT 1999, 194 sieht im Meta-Intext die Umschrift einer Münze („légende monétaire“). Der Ausdruck *geminant* (*carm.* 4.1) ist für die dreidimensionale Textgestaltung von *carm.* 5 untertrieben. In diesem Gittergedicht verdreifacht Optatian das Fest der *vicennalia* bzw. *decennalia* auf drei semantisch distinkten, jedoch syntaktisch miteinander verwobenen Ebenen, vgl. zu einer Interpretation von *carm.* 5. Kapitel 3.1.4.

⁹⁷ Vgl. v. a. die Zweizeiler Martials im 14. Buch seiner Epigramme, die als Beigaben für Geschenke (*Apophoreta*) anlässlich der Saturnalien gedacht waren.

Intext und Meta-Intext, wirken als hätte der Dichter sie auf Stein in den Basistext gemeißelt und anschließend farblich hervorgehoben. Um den epigrammatischen Gestus zu erzeugen, der beide Texte miteinander verbindet, ist Optatian auf den Codex als Medium angewiesen. Die Passage *carmen* 4.1 (*vicennia signa*) zeigt, dass ein Hinweis auf die materielle Ausgestaltung eines Textes nicht an den jeweiligen Einzeltext gebunden ist, sondern sich auch an anderer Stelle im Gedichtbuch realisieren kann. Die in *carmen* 4 angekündigte Inschrift folgt nicht im Widmungsepigramm, sondern auf der nächsten Buchseite, die als erinnerungsstiftende Monumentalinschrift das Ereignis der *vicennalia* verewigt. Die vom Leser erforderte Operation, das Vor- und Zurückblättern, verbindet nicht nur die synästhetischen Komponenten eines einzelnen Gitter- oder Umrissgedichts, sondern zieht sich als Deutungsmuster durch die Gesamtkomposition des Buches.

Nicht zufällig verzichtet Optatian in *carmen* 4 darauf, Konstantin erneut auf die farbliche Gestaltung oder lautlich-metrische Komponente seiner Texte hinzuweisen. Folgt man der Annahme, dass sich *carmen* 4 erst in der Exil Ausgabe befand und nicht schon in einem ersten Prachtcodex an den Kaiser enthalten war, so ist anzunehmen, dass die Gestaltung des Textes auf der Buchseite eher schlicht war. Wie in *carmen* 1 beschrieben, war der Gedichttext vermutlich mit schwarzer Tinte geschrieben (*atro colore*, *carm.* 1.7). Hervorhebungen dürften in Zinnoberrot gemacht worden sein (*minio*, *carm.* 1.8). In der Antike, besonders aber in der Spätantike, war es nicht unüblich, Überschriften oder den ersten Vers eines Dichtungstextes in rot zu schreiben. Häufig ist in spätantiken *Capitalis*-Handschriften der erste Buchstabe einer Seite oder Spalte größer geschrieben als der Fließtext, manchmal zudem farblich markiert und ornamental verziert.⁹⁸ Bei dieser Art Zierbuchstaben handelt es sich um ein rein gestalterisches Element der Buchseite. Auch Buchstaben am Satz- oder Nebensatzanfang wurden zu Beginn einer neuen Seite oder Kolumne derartig hervorgehoben. Es ist wahrscheinlich, wenn auch heute nicht mehr zu zeigen, dass man sich die äußere Form von *carmen* 4 vor dem Hintergrund derartiger Buchgestaltungspraktiken vorzustellen hat. Zudem bietet die im 4. Jh. als Buchschrift gängige *Capitalis* einen erneuten Brückenschlag zum epigrafischen Gestus von *carmen* 4. Als ‚Monumentalcapitalis‘ ist die *Capitalis quadrata* vermutlich seit dem 6., spätestens jedoch seit dem 5. Jh. v. Chr. aus der römischen Epigrafik als Inschriftenschrift bekannt.⁹⁹ *Carmen* 4 besitzt somit zwei Identitäten: es ist ein panegyrischer Widmungstext und eine Inschrift auf der Buchseite.

Trotz der schlichten Form der Textgestaltung auf der *pagina* verzichtet Optatian darauf, den Kaiser intensiv auf eine ehemals prachtvolle Ausgestaltung seiner Texte hinzuweisen, wie er es noch in *carmen* 1 getan hat.¹⁰⁰ Vielmehr geht es ihm in

⁹⁸ Vgl. zu den Großbuchstaben am Seiten- oder Zeilenanfang AUTENRIETH 1988, 8–9, die als Beispiel auf den Vergilius Augusteus (vermutlich 6. Jh.) verweist.

⁹⁹ AUTENRIETH 1988, 5, 8.

¹⁰⁰ *Carm.* 1.1–6.

carmen 4 darum, die poetologische Materialität seiner Texte noch enger mit dem Medium Codex zu verbinden. Seine Gedichte seien Geschenke (*talia | munera*, *carm.* 4.3–4; *tenui munere*, *carm.* 4.8) auf einfachen Buchseiten (*mea pagina simplex*, *carm.* 4.9). Zugleich bestünden sie aus steilen Felsenklüften (*hos rupes*, *carm.* 4.5), die in Form eines Textgewebes schroff seien (*quod textu scruposa siet*, *carm.* 4.9). Optatian macht dieses Spannungsfeld zwischen der einfachen Art der Textgestaltung und ihrem beschwerlichen Leseakt in zweifacher Hinsicht für seine synästhetische Poetologie fruchtbar. Einerseits manifestiert sich das Wechselverhältnis von poetologischer Materialität und performativem Leseakt am Einzeltext sowie im gesamten Gedichtbuch. In Optatians Werk kommt es immer wieder vor, dass einzelne Texte bestimmte Lesevarianten erfordern, die der Leser aus anderen *carmina* kennt bzw. kennen muss, um im gesamten Gedichtbuch zwischen Einzeltexten Verbindungslinien ziehen zu können.¹⁰¹ Andererseits zeigen die folgenden Ausführungen, dass dieses Spannungsfeld zwischen *pagina flexosa* und *pagina simplex* für ein verändertes mediales Szenario panegyrischer Technik steht. Nur wenn der Kaiser es versteht, die schlicht wirkende Buchseite intensiv zu lesen und mit dem folgenden *carmen* 5 zu verbinden, gelingt ihm der Zugang zur tiefgründigen panegyrischen Dimension des Textes, die den Kaiser selbst zum Panegyriker macht.

Carmen 4 besteht aus drei inhaltlichen Teilen, die argumentativ darauf abzielen, den Kaiser in die Position des panegyrischen Dichters zu rücken (*carm.* 4.1–4, 5–8, 9–10). Die ersten beiden Teile (*carm.* 4.1–4, 5–8) sind dem Inhalt nach eng miteinander verbunden. In beiden Abschnitten ruft der Sprecher sowohl die Musen und Apoll als auch den Kaiser und seine Söhne als Inspirationsinstanzen an, um Konstantin ein dem Anlass würdiges Geschenk zu überbringen. Im dritten Abschnitt sucht jedoch nicht mehr der panegyrische Sprecher nach geeigneter Inspiration (*carm.* 4.9–10). Nun ist es der Kaiser, dem die Muse den komplexen Produktionsakt eines *cancellatum* darlegt.¹⁰²

Wünsche an die Jubilare und poetologische ‚Umwege‘ (*carm.* 4.1–4)

Ein Anruf an das Personal des Helikon prägt den Beginn des Textes:¹⁰³

*Imperii fastus geminant vicennia signa,
pagina flexosa tramite vota notat.
Constantinigenis Helicon det talia natis
munera, devotis haustibus ora rigans.*

¹⁰¹ Vgl. zu intertextuellen und seriellen Lektüreformen in Optatians Werk RÜHL 2017. Im Rahmen dieser Arbeit erfolgt die Gruppierung der *carm.* nach einschlägigen Entschlüsselungsdimensionen, die ein Leser an Optatians Texte herantragen kann, vgl. dazu die Analysekapitel unter 3.

¹⁰² *Carm.* 4.10: *disserat Augusto Calliopea mea.*

¹⁰³ *Carm.* 4.1–4.

Die Festtage des Regierungsjubiläums verdoppeln die Zeichen der Vicennalien¹⁰⁴ und meine biegsame Seite schreibt Deine Wünsche auf einem Seitenweg auf. Der Helikon möge den Konstantin geborenen Söhnen so beschaffene Geschenke geben, während er meinen Mund mit einem ergebenen Schluck Wasser benetzt.

Optatian nimmt in den ersten beiden Versen auf den Meta-Intext von *carmen* 5 Bezug. Neben dem Verweis auf das verdoppelte Zahlzeichen (XX plus jeweils zweimal X) kündigt der Sprecher an, die Wünsche an den Kaiser auf einem Querweg des Gedichts aufzuschreiben.¹⁰⁵ In der Poetologie Optatians verbindet sich der avantgardistische Anspruch des Dichters, innovative Dichtung zu verfertigen, in besonderer Weise mit der Gedichtform des *carmen cancellatum*. Seine *versus intexti* erscheinen wie zusätzliche Lesewege, die das Gitterraster in unterschiedlichen Richtungen durchmessen. Deshalb weist Optatian seinen Leser nicht nur im Binnenproööm *carmen* 4 darauf hin, dass er sich mit seiner Art zu dichten auf ungebahntes poetologisches Terrain begeben habe. Neben dem Begriff *trames*¹⁰⁶ (Querweg) nutzt der Dichter die Metapher des Ab- (*avius*,¹⁰⁷ *devius*¹⁰⁸) und Seitenweges (*semita*¹⁰⁹), um seine Kreationen fernab kompositorischer Vorbilder zu charakterisieren.

Die poetologische Metaphorik eines noch nicht betretenen Weges, den ein Dichter bei der Produktion seiner Texte einschlägt, ist der antiken Literatur nicht unbekannt. Optatian funktionalisiert dieses Motiv jedoch nicht nur hinsichtlich seines dichterischen Programms. Vielmehr geht es ihm darum, den ‚Umweg-Charakter‘ als poetisches Darstellungsverfahren einzusetzen, das Texte mit unterschiedlichen Le-

104 Diese Übersetzung weicht von der im Kommentar vorgeschlagenen Syntax ab. POLARA II. 1973, 40 macht *vicennia signa* zum Subjekt des Satzes und hängt *imperii fastus* als Objekt an *geminant*, vgl. dazu auch seine italienische Übersetzung POLARA 2004a, 73: „Le insegne die ventennali rinnovano i fasti dell'impero“. Ähnlich auch die französische Übersetzung von BRUHAT 1999, 468 („Les signes des Vicennales doublent les fastes de l'empire“), jedoch geht ihre Übersetzung von *geminant* („doublent“) bereits in die von mir vorgeschlagene Richtung. Ich sehe in diesem Satz einen konkreten Hinweis auf den Intext von *carm.* 5, in dem sich, wie oben gezeigt, die zwanzig Regierungsjahre Konstantins durch das Hinzunehmen der jeweils zehn Regentschaftsjahre der Caesaren auf vierzig Jahre verdoppeln. Somit sorgt das Festjahr 325/326 dafür, dass Konstantins zwanzig Regierungsjahre von seinen Söhnen dupliziert werden, was Optatian veranlasst, eine dem Fest entsprechende Ehreninschrift zu gestalten und nicht umgekehrt.

105 *Carm.* 4.2: *tramite vota notat*.

106 Vgl. auch *carm.* 3.17: *ut parili sub tramite*. Die Stelle *carm.* 17.6: *dociles nunc sistere tramite cursus* fällt aufgrund der ungeklärten Echtheitsfrage aus der Betrachtung, greift jedoch dieselbe Metapher zur Bezeichnung des Intextes auf (s. v. *trames*).

107 *Carm.* 10.4: *libet ire per avia sola*; *carm.* 19.18: *gaudia laetus nunc per me notat avia Phoebus* (s. v. *avius*).

108 *Carm.* 3.20–21: *audenterque loqui suadent per devia voto | Aonides fretae*; *carm.* 5.i.1: *audent sibi devia Musae*; *carm.* 6.13: *quamvis ambiguous cursus et devia claudit*. Die Stelle *carm.* 10.27–28: *cui devia latis | tota patent campis* lässt keine metapoetische Deutung zu, sondern ist panegyrisch besetzt (s. v. *devius*).

109 *Carm.* 7.12: *discernat semita fandī*. Ähnlich auch *carm.* 17.7: *nam quemvis medium venientis semita sulcat*, das jedoch nicht Optatian zugeschrieben wird (s. v. *semita*).

serichtungen erzeugt.¹¹⁰ Das Material der Gedichte Optatians ist die Buchseite, die er als *flexosa* (*carm.* 4.2), „krümmungsreich“ oder „biegsam“, charakterisiert. Die performative Realisation dieses Wunsches erfolgt im letzten Intextvers von *carmen* 5, der in den Großbuchstaben S und X steht:¹¹¹

Summe parens, da voce pia tricennia fari.

Höchster Vater, gib mir die Möglichkeit, mit meiner ergebenen Stimme Dein dreißigjähriges Regierungsjubiläum zu besingen.

Der Wunsch an den Kaiser, Optatian möge ihm auch bei seinem dreißigjährigen Regierungsjubiläum einen *panegyricus* schenken, erscheint in *carmen* 5 als *versus intextus* mit multiplen Leserichtungen. Der in *carmen* 4.2 genannte Seitenweg (*tramite*) findet im Intext von *carmen* 5 seine materielle Realisation. Das S am Beginn des Verses ist zweifach präsent: einmal in Form des kolorierten Buchstabens S im Intext und einmal als der Buchstabe S in der vierten Zeile des Meta-Intextes SX. Die performative Dimension dieses Wunsches realisiert sich nicht nur in der materiellen Form des Intextverses, sondern auch in der synästhetischen Lese-*performance* des Kaisers. Schließlich muss Konstantin, um die gesamte Ursachenkette an erforderlichen Leseoperationen zu vollziehen, nicht nur auf den Text schauen, ihn lesen und das Buch drehen, sondern auch zuhören, wenn der Dichter sich erhofft, Konstantins Tricennalien mit ergebener Stimme zu besingen (*voce pia fari, Carm.* 5.i.4).

Widmung des Geschenks und die ‚Muse der schwierigen Dichtung‘ (*carm.* 4.5–8)

Wie der erste Teil des Gedichts beginnt auch der zweite Abschnitt mit einem Anruf an die Inspirationsgottheit:¹¹²

*Hos rupes Cirrhaea sonet videatque coruscos
Ponti nobilitas, altera Roma, duces.
Sed nunc te, victor, vicennia picta honorent:
contentum tenui munere Musa cupit.*

Apoll möge diese steilen Felsenklüfte erklingen lassen und die Berühmtheit am Schwarzen Meer, das andere Rom [sc. Konstantinopel], seine schillernden Führer sehen [sc. die Caesaren Crispus und Constantinus]. Aber jetzt sollen Dich, Sieger, die gemalten Vicennalien ehren: Die Muse wünscht, dass Du mit diesem zarten Geschenk zufrieden bist.

Dieses Mal ist es Apoll, der Optatians schwer zugängliche Gedichte erklingen lassen soll (*hos rupes Cirrhaea sonet, Carm.* 4.5). Die hinter den „steilen Felsenklüften“ verborgene Poetologie nimmt auf zwei zentrale metapoetische Kategorien in Optatians Werk Bezug, die produktions- und rezeptionsästhetisch miteinander verbunden

¹¹⁰ Vgl. dazu programmatisch *carm.* 6.7: *diverso carmine*.

¹¹¹ *Carm.* 5.i.4.

¹¹² *Carm.* 4.5–8.

sind. Optatian nutzt die Begriffe *scrupeus*¹¹³ („schroff“, „steil“) und *scruposus*¹¹⁴ („voll schroffer oder rauer Steine“), um den anspruchsvollen Produktionsakt seiner Texte zu beschreiben.¹¹⁵ Zahlreiche technische Faktoren bedingen die Komposition eines Gittergedichtes wie das Metrum in Grund- und Intext, die festgelegte Anzahl an Buchstaben pro Vers oder das vorgegebene Muster an der Oberfläche. Aufgrund der erschwerten Produktionsbedingungen lässt Optatian seine Inspirationsinstanz als die „Muse der schwierigen Dichtung auftreten“¹¹⁶, der es gelingt, einzelne Buchstaben nach einem abgesteckten Regelwerk in eine innovative Textform zu überführen. Programmatisch für dieses haptisch-materielle Dichtungskonzept ist die Stelle *carmen* 19.24: *carbasa Noctiferum totum si scrupaea tendo*. Hier spannt der Dichter „die Segel der schwierigen Dichtung“ (*carbasa scrupaea*, *carm.* 19.24) über dem gesamten Himmel auf. Dieses Segel erhält seine visuelle Parallele einerseits im Bild des Schiffes, das durch das *votum*-Zeichen, das über dem Schiff aufgespannt ist, über den Grundtext des Gedichtes fährt. Andererseits fängt die Materialität eines Segeltuches, das grob und steif ist, die poetologische Qualität der Dichtung Optatians in haptischer Weise ein. Seine Texte sind in sprachlicher Hinsicht genauso rau und metrisch geschlossen wie das Segel, das so eng gewebt wurde, dass es keinen Wind durchlässt, um ein Schiff vorwärts zu tragen. Neben den produktionsästhetischen Aspekten leistet die Poetologie des Rauhen und Schroffen einen Beitrag zur rezeptionsästhetischen Dimension der Texte. Mit dem *scrupeus*- und *scruposus*-Motiv macht Optatian den Leser darauf aufmerksam, dass die Lektüre solche Anstrengungen erfordert wie das Erklimmen steiler Klippen. Die vielschichtigen Möglichkeiten der Lektüre, Basis-, Intext und Muster miteinander in Verbindung zu setzen, entsprechen einer semantischen Auf- und Abwärtsbewegung des Lesers im Text. Neben dem Motiv der schroffen und schwierigen Dichtung leistet das bereits angesprochene Motiv des Um- oder Abweges (*avius*, *devius*, *trames*, *semita*) eine Engführung von produktions- und rezeptionsästhetischen Kategorien. Beide Metaphern erzeugen ihre performative Wirkung in der technischen Anlage des Textes und realisieren sich in der Lektüre.

Neben Apoll werden im zweiten Abschnitt von *carmen* 4 (*carm.* 4.5–8) auch die Caesaren Crispus und Constantinus adressiert, die als strahlende Führer (*coruscus* | *duces*, *carm.* 4.5–6) die neue Stadtgründung ihres Vaters Konstantinopel (*alte-*

¹¹³ *Carm.* 3.27: *et praeclsa iuvat versu per scrupaea fari*; *carm.* 10.9–10: *scrupaea fingentem tam duro carmina versu* | *ludere*; *carm.* 25.3: *scrupaea pectora*, permutativ mit *dissona*, *ardua*, *carmina*, *vincula*, *undique*, *singular* zu verbinden (s. v. *scrupeus*).

¹¹⁴ *Carm.* 4.9: *quod textu scruposa siet mea pagina simplex*; *carm.* 6.32: *scruposis innexa modis* (s. v. *scruposus*).

¹¹⁵ Vgl. zu unterschiedlichen Deutungsdimensionen von *scrupeus* bei Optatian besonders PELTTARI 2017, 375–376; GONZÁLEZ IGLESIAS 2000, 357–359.

¹¹⁶ *Carm.* 6.14–15: *scrupaea* [sc. *Musa*, *carm.* 6.2] *praebebet* | *Sarmaticas*, *summe*, *strages*; *carm.* 19.16–17: *nunc felix proprios pakis me scrupaea visus* | *iam stimulat signis exultans Musa notare*; *carm.* 25.3: *scrupaea pangentes* [sc. *Musae*, *carm.* 25.1] (s. v. *scrupeus*).

ra Roma, *carm.* 4.6) besuchen mögen. Gleich dem Anruf Apolls und der Musen ruft der Sprecher den Kaiser und seine Söhne als Inspirationsinstanzen an. Bereits im ersten Abschnitt von *carmen* 4 kündigt der Sprecher an, dass sein Geschenk auch den Söhnen Konstantins gebührt:¹¹⁷ ein Hinweis auf *carmen* 5, in dessen Text nicht nur Konstantins Taten und Tugenden gelobt werden, sondern auch die seiner beiden Söhne.¹¹⁸ Von Crispus und Constantinus leitet der Dichter auf die zentrale Figur seiner Texte, Konstantin selbst, zurück. Konstantin mögen als Sieger (*victor*, *carm.* 4.7) die gemalten Vicennalien (*vicennia picta*, *carm.* 4.7) ehren, womit der Sprecher erneut auf die Ehreninschrift in *carmen* 5 verweist. Mit diesem zarten Geschenk (*tenui munere*, *carm.* 4.8) hofft der Sprecher, den Kaiser zufrieden zu stellen.

Pagina scruposa und pagina simplex (*carm.* 4.9–10)

Wie häufig in Epigrammen folgt die Pointe im letzten Distichon:¹¹⁹

*Quod textu scruposa siet mea pagina simplex,
disserat Augusto Calliopea mea.*

Warum meine schlicht aussehende Buchseite in Form eines Textgewebes [sc. oder Gewebetextes] schroff ist, möge meine Kalliope dem Augustus darlegen.

Der Gegensatz zwischen der Schmucklosigkeit der Buchseite (*mea pagina simplex*, *carm.* 4.9) und dem von ihr erforderten beschwerlichen Leseakt (*scruposa*, *carm.* 4.9) steht in einem Spannungsfeld. Verständlich ist diese Passage nur, wenn man sie mit *carmen* 5 in Verbindung bringt, das aus drei aufeinander aufbauenden Textebenen besteht: zuerst aus einem Basistext von 35 Hexametern à 35 Buchstaben. Als zweite Ebene aus einem Intext in vier Versen (*carm.* 5.i.1–4). Die dritte Textschicht bildet der Meta-Intext AUG | XX | CAE | SX an der Oberfläche. Jede dieser Textebenen birgt für sich gesehen eine eigene Semantik und kann im Prinzip ohne die Lektüre einer weiteren Ebene verstanden werden. Das volle Lesevergnügen wird ein Rezipient erst dann erleben, wenn er alle drei Textdimensionen zueinander in Beziehung setzt. Gemeinsam mit dem Paratext *carmen* 4 und diversen Verweisen auf einschlägige Prätexte entsteht eine komplexe Lektüreaufgabe aus intra-, inter- und paratextuellen Allusionen, die es für den Leser zu entschlüsseln gilt.¹²⁰

Der Sprecher des Gedichts nennt als Begründung für den Zwiespalt zwischen der schlichten Gestaltung der Buchseite und ihrer anspruchsvollen Lektüre die Eigenschaft seines Gedichts als Gewebe (*textu*, *carm.* 4.9). Wie in jedem anderen Gittergedicht Optatians sind die distinkten Ebenen von *carmen* 5 durch einzelne Buchstaben miteinander verbunden. Die farblich hervorgehobenen Lettern erfüllen auf

¹¹⁷ *Carm.* 4.3–4: *Constantinigenis Helicon det talia natis | munera.*

¹¹⁸ *Carm.* 5.1–6, 28–32.

¹¹⁹ *Carm.* 4.9–10.

¹²⁰ Vgl. zu *carm.* 5 Kapitel 3.1.4.

jeder Dimension eine eigene syntaktische Funktion und sind je nach Leserichtung horizontal, vertikal oder diagonal in einen anderen syntaktischen Komplex eingebunden. Das gleiche Wort- bzw. Buchstabenmaterial erzeugt auf jedem Textlevel eine neue syntaktische Struktur und wirkt demnach in unterschiedlicher Weise auf den Rezipienten. In ähnlicher Weise parallelisiert Quintilian die rezeptionsästhetische Wirkung einer Rede auf den Zuhörer. Um eine synonyme Aussage zu treffen, komme es neben den auditiven Qualitäten von Rhythmus und Klang auf die richtige Stellung ähnlich verwendeten Wortmaterials an:¹²¹

Quod si numeris ac modis inest quaedam tacita vis, in oratione ea vehementissima, quantumque interest, sensus idem quibus verbis efferatur, tantum, verba eadem qua compositione vel in textu iungantur vel fine claudantur: nam quaedam et sententiis parva et elocutione modica virtus haec sola commendat.

Wenn aber Rhythmen und Weisen gleichsam ohne Worte solche Macht besitzen, so ist diese in der Rede am allerstärksten, und ebenso, wie es einen großen Unterschied macht, mit welchen Worten der gleiche Gedanke ausgedrückt wird, so auch, in welcher Fügung die gleichen Worte sei es im fortlaufenden Text verbunden, sei es am Ende zur Schlußbildung verwendet werden; denn manche Partie, die ihrem Gedanken nach unbedeutend und ihrem Ausdruck nach durchschnittlich ist, hat nur diesen einen Vorzug, der sie empfiehlt.

Der Wert eines Wortes variiert in der Darstellung Quintilians nicht nur durch die getroffene Aussage, die sich in der Rede entfaltet, sondern auch durch seine Position innerhalb der Rede.¹²² Die Webmetaphorik *in textu iungantur* – ‚im Gewebe der Rede verbunden‘ – erhält bei Quintilian eine sprachlich-syntaktische Qualität, die für das Verständnis der *carmina* Optatians zentral ist. Dort ist es nicht der Zuhörer, in dessen Rezeption das Wortmaterial zu einer fortlaufenden Rede verbunden wird, sondern der Leser, der einzelne Teile zu einem kompletten Textgewebe bzw. Gewebetext zusammensetzt. Das in *carmen* 4.9 eröffnete Spannungsfeld zwischen der *pagina simplex* und der *pagina scruposa* bezieht auch die sprachliche Gestaltung der Texte ein, bei der ähnliches Wortmaterial multidimensional miteinander kombiniert werden muss. Die sprachliche Kompetenz des Lesers bedingt in dieser Hinsicht die rezeptionsästhetische Wirkung des Textes.

Neben der sprachlichen Bedeutung von *textu* verweist der Begriff auf die poetische Form des Gittergedichts. Die Materialität eines bunten Gewebes, bei dem mithilfe eines Einschlags und unterschiedlich gefärbter Musterfäden ein Motiv in einen Stoff eingewirkt wird, erhält in Optatians *cancellata* eine konkrete literarische Form. Man darf sich den Produktionsakt eines Gittergedichts nicht linear vom Basistext zu Intext und Muster vorstellen.¹²³ Vermutlich verlief der Akt der Produktion genau umgekehrt. Der Dichter legte zuerst das Muster fest, komponierte dann den Intext

¹²¹ Quint. *inst. orat.* 9.4.13. Text aus RADERMACHER 1959. Übersetzung aus RAHN 2015.

¹²² Vgl. zur *textus*-Metapher bei Quintilian auch WAGNER-HASEL 2006, 40–41.

¹²³ Vgl. zum Produktionsprozess eines Gittergedichts Kapitel 2.1.5.

und füllte schließlich das Buchstabenraster auf. Die dreidimensionale Struktur des Textes funktioniert jedoch syntaktisch nur über die kompositionelle Verbindung aller drei Ebenen, bei der eine Dimension eine andere bedingt. Somit entfalten Optatians Texte sowohl als sprachliche Textgewebe als auch als materielle Gewebetexte vielschichtige synästhetische Qualitäten, die sich in der Lektüre realisieren.

Optatians Webmetaphorik

Optatian belegt die Webmetaphorik, die in seinen Texten zum Ausdruck kommt, mit unterschiedlichen Begriffen und Konzepten.¹²⁴ Neben der Metapher des Gewebes (*texere*,¹²⁵ *textus*,¹²⁶ *textum*¹²⁷) zählt er das Instrumentarium auf, das er zur Herstellung seiner Textgewebe bzw. Gewebetexte braucht. Grundlage jedes Gewebes ist ein Kettfaden, der in den Webstuhl eingespannt wird. Mithilfe eines Einschlags oder Weberschiffchens werden nach und nach die Fäden des Gewebes aufgezogen. In Optatians *cancellata* ist die Festlegung des Musters der Grundfaden (*stamen*),¹²⁸ an dem die Komposition des gesamten Gedichts ausgerichtet wird. In einem zweiten Schritt webt der Dichter die Intextverse (*versus intexti*)¹²⁹ in das Muster ein (*intexere*)¹³⁰ und sorgt anschließend dafür, den Basistext semantisch und syntaktisch in das rasterförmige Gefüge einzupassen.

¹²⁴ Vgl. zur Webmetaphorik in Optatians *carm.* BAŽIL 2017, 341–350; ERNST 2006, 50–52; BRUHAT 1999, 95–134.

¹²⁵ *Carm.* 3.15–16: *at mea vix pictis dum textit carmina Phoebi | Calliope modulis; carm.* 6.2: *Musa per effigiem turmarum carmina textit; carm.* 9.13: *texens quas pagina versu | hinc voveat* (s. v. *texo*, *texens*).

¹²⁶ *Carm.* 3.33–35, i.3: *quae nostrum pagina sola, | ex Helicone licet, complebit, munus amoris, | picta elementorum vario per musica textu; carm.* 16.5: *nunc alio textu Graecorum in carmina duci; carm.* 19.19: *retito quoque texta novo cane laurea plectro; carm.* 21.15–16: *hic docilis Musae de fonte meabunt | ordine Castalio texti per nomina versus.* Die Stelle *carm.* 17.8: *si verbum textum pertemptes ore Latino* ist vermutlich nicht authentisch (s. v. *textus*).

¹²⁷ *Carm.* 20b.4: *ausuro donet metri felicia texta* (s. v. *textum*).

¹²⁸ *Carm.* 6.i.1: *dissona Musarum vinciri stamine gaudens. Carm.* 22.7–8: *ponam ceu stamina normas | quae verrant sese, quae vincula mitia curent?* ist von der Aussage her noch programmatischer, da sich die Intextverse rautenförmig wie im Winkelmaß (*normas*, *carm.* 22.7) über den Basistext ziehen. Die Authentizität von *carm.* 22 ist jedoch umstritten. In der Bedeutung „Schicksalsfaden“ begegnet *stamen* als panegyrisches Motiv (*iugi stamine*, *carm.* 8.17), das den Lebensfäden (*fila*, *carm.* 8.18) ähnlich ist (s. v. *stamen*).

¹²⁹ Vgl. zu Optatians Intextualitätsbegriff ERNST 2006. Die Möglichkeit, einem Gedicht *versus intexti* einzuschreiben, bestünde überhaupt erst dann, wenn man es als *textus* (Gewebe) wahrnehme, in das man etwas einweben könne (*intexere*) (50).

¹³⁰ *Carm.* 3.17: *intexta ut praili sub tramite Musa | orsa iuvet*, 28: *mentis opus mirum metris intexere carmen | ad varios cursus; carm.* 9.i.5: *reddat ut intextus Musarum carmina versus* (s. v. *intexo*, *intextus*). Neben *versus intextus* verwendet Optatian weitere Begriffe zur Bezeichnung seiner Intextverse, vgl. *flexus* (*carm.* 6.8: *flexu docili; carm.* 21.5: *flexibus primis, 6: super flexus*), *finis* für das Ende eines Intextverses (*carm.* 2.15–17: *e primis occurrens aptius istic | ad laterum fines, et pars, quae dividit orsa | e medio, caput esse queat versuque referre; carm.* 6.9: *orsa iterum fini socians, 12: fine sed uno; carm.* 20b.5: *augeri longo patiens exordia fine*), *limen* und *limus* in Sinne einer gezeichneten Linie,

Aus rezeptionsästhetischer Perspektive erscheinen Optatians Texte als quadratische Buchstabengewebe, in die der Dichter ein zweites Gedicht einwirkte. Zahlreiche Konzepte der von Optatian genutzten Webmetaphorik realisieren sich performativ in der Lektüre wie beispielsweise im Intext von *carmen* 9, dessen Muster eine Siegespalme zeigt.¹³¹ Im fünften *versus intextus* folgert der Sprecher, dass sein Intext einen Gegenstand, der nicht namentlich genannt wird, in einem Gedicht der Musen nachahmt.¹³² Um zu verstehen, auf welches Objekt sich der Finalsatz bezieht, muss der Leser den vorherigen Intextvers hinzunehmen¹³³ oder die abgebildete *palma* als visuelle Referenz heranziehen. Die vier Äste des Palmzweigs, die in Form der ersten vier Intextverse von links nach rechts diagonal über das Gitterraster laufen, werden vom letzten *versus intextus*, dem Stängel des Palmblatts, zusammengehalten. Die Verse in den Zweigen, die als *intextus* (*carm.* 9.i.5) bezeichnet werden, erfahren in der Lektüre des Gedichts eine konkrete performative Realisation. Der Kaiser führt als Leser des Textes einzelne Bestandteile der Palme zusammen, die in Form der beiden Intextverse vier und fünf auch syntaktisch miteinander verbunden sind.

Neben der rezeptionsästhetischen performativen Dimension der Webmetaphorik spielt die dreidimensionale Raumwirkung der Gittergedichte eine entscheidende Rolle für das Verständnis von Optatians *textus*-Begriff. Die dreidimensionale Raumwirkung der Gittergedichte manifestiert sich durch die Hybridisierung sprachlicher und bildlicher Elemente auf dem Gitterraster sowie die atomare sprachliche Struktur seiner *carmina*.¹³⁴ Die Vereinzelung von Buchstaben und ihre Zusammenstellung als arbiträre Zeichen erzeugen eine räumliche Textstruktur, die aus buchstäblicher Basis, sprachlichem Aufbau und visuellem Überbau besteht. Dass dieser fragmentierten Textstruktur der Gittergedichte ein einheitliches Kompositionsprinzip zugrunde liegt, zeigen zahlreiche semantische, syntaktische und visuelle Verbindungslinien zwischen den Gedichtebenen, die für sich genommen nur distinkt wahrnehmbar sind.¹³⁵ Neben der Metapher des Webens und Zusammenwebens

scriptus, das sich auf die Buchstaben im Basis- oder Intext bezieht (*carm.* 1.3–4: *argentoque auroque coruscis | scripta notis*, 18: *ut quondam, scriptis ambitiosa tuis*; *carm.* 5.i.1: *cum sic scripta placent, audent sibi devia Musae*; *carm.* 8.i.2: *scripta micat*; *carm.* 19.12–13: *condigna novis florentia votis | voto scripta cano*) und darüber hinaus *carm.* 7.12: *semita fandi*, *carm.* 9.i.1: *versu docili*, *carm.* 21.11–12: *metro dum in agmine collocat astri | effigiem*.

131 An dieser Stelle sei nur auf ein Beispiel dieser performativ-rezeptionsästhetischen Dimension der *textus*-Metapher verwiesen. Die Schnittstellen zwischen Leseprozess und Webmetaphorik lassen sich detailliert nur in der Interpretation der Einzeltexte besprechen, vgl. dazu die Analysekapitel unter 3. Vgl. zu *carm.* 9 ausführlich Kapitel 3.1.4.

132 *Carm.* 9.i.5: *reddat ut intextus Musarum carmine versus*.

133 *Carm.* 9.i.4: *limite sub parili crescentis undique ramos*.

134 Vgl. zum atomistischen *textus*-Begriff Optatians BAŽIL 2017, 351–358. Vgl. zum semiotischen Charakter seiner *carm.* Kapitel 2.1.2. Vgl. zur dreidimensionalen Raumwirkung der *cancellata* auf der Buchseite Kapitel 2.1.5.

135 Vgl. zu unterschiedlichen Modi von Einheit und Fragment in Optatians *carm.* Kapitel 3.2.

(*contexere*)¹³⁶ bezeichnet Optatian seine dichterische Aktivität mit flechten (*amplecti*),¹³⁷ knüpfen, binden und zusammenknüpfen (*nectere*, *nexus*),¹³⁸ verknüpfen (*innectere*),¹³⁹ verbinden (*conectere*)¹⁴⁰ und zusammenbinden (*ligare*).¹⁴¹ Die Metapher des Knotens (*nodus*, *nodusus*)¹⁴² fasst das synästhetische Potential seiner Texte pointiert zusammen. Kein anderer Ausdruck führt die symbiotische Verbindung von Farblichkeit, Lautlichkeit und Haptik enger zusammen. Im Bild zweier oder mehrerer Fäden, die miteinander verknotet werden, bekommt Optatians Anspruch als Produzent intermedialer Poesie eine haptische Entsprechung. Neben der Qualität seiner Texte, bei der Rezeption mindestens zwei unterschiedliche Sinneskanäle zugleich zu bedienen, verweist die Knotenmetaphorik auf die großen Anstrengungen, die der Dichter bei der Produktion des Textes aufwenden muss.¹⁴³

Die Parallelisierung von gesprochener oder geschriebener Sprache mit einem Gewebe ist in der antiken Literatur nicht ungewöhnlich.¹⁴⁴ Schon Cicero und Quintilian verwendeten (*con*)*texere* und (*con*)*textus* als technischen Ausdruck für das Verfassen eines geschriebenen Textes.¹⁴⁵ Als einschlägiger Fachausdruck, der einen geschriebenen Text bezeichnet, setzte sich *textus* jedoch erst am Ende des 4. Jhs., gut drei Generationen nach Optatian, durch.¹⁴⁶

136 *Carm.* 19.25–26: *visam contexere navem | Musa sinit.*

137 *Carm.* 10.6–7: *mens tantum, maxime Caesar, | Aoniae nodos amplectitur* (s. v. *amplector*).

138 *Carm.* 5.24: *maius opus nectens*; *carm.* 9.11: *nectite de metris virtutum carmina*; *carm.* 16.6: *ordine ut in duplicem nectatur littera vocem* (s. v. *nectens*, *necto*). *Carm.* 3.13: *haec nexus lege solutis | dicturus metris magno movet agmine Musas*, 25: *nexuque volunt nunc rite sonare | egregium imperium*; *carm.* 10.2–3: *inde canoros | mens furit in nexus* (s. v. *nexus*).

139 *Carm.* 6.32: *scruposis innexa modis*; *carm.* 9.5–6: *bellis cum saeva innectere possit | vincula iugi* (s. v. *innecto*, *innexus*).

140 *Carm.* 16.1: *dissona conexis audit componere verbis*; *carm.* 25.2: *dissona conectunt vincula* (s. v. *conecto*, *conexus*). *Carm.* 17.9: *in sese alterno conectens ordine versus* fällt aufgrund der ungeklärten Echtheitsfrage aus der Betrachtung.

141 *Epist. Porf.* 2: *suffecerat carmen quod artioribus Musarum ligaveram vinculis*; *carm.* 10.16–17: *sic vaga primis, | haud audita ligas* (s. v. *ligo*).

142 *Carm.* 3.30: *nodosos visus artis cata praeferat ex hoc*. Konstantin bestätigt Optatian in seinem Brief ähnliche Verschlingungen bisher unverbundener Kunstformen (*nodis quibusdam artis innexi*, *Epist. Const.* 10) (s. v. *nodus*, *nodusus*).

143 *Carm.* 10.6–7: *mens tantum, maxime Caesar, | Aoniae nodos amplectitur* (s. v. *nodus*).

144 In Rom ist die Webmetaphorik von Beginn an eng mit Schriftlichkeit verbunden, was sich u. a. im lateinischen Wort *lex* ausdrückt, das etymologisch mit *legere* verwandt ist und daher explizit ein niedergeschriebenes Gesetz meint, vgl. SCHEID/SVENBRO 1996, 145–146. Das griechische νόμος hingegen bezieht sich nicht zwangsläufig auf einen geschriebenen Gesetzestext, sondern impliziert v. a. einen mündlichen Vortrag. Vgl. zu einem Überblick über die Verwendung der Webmetaphorik in der antiken Literatur auch SCHEIDEGGER LÄMMLE 2015; WAGNER-HASEL 2006.

145 Vgl. zu Cicero SCHEIDEGGER LÄMMLE 2015, 184–187; SCHEID/SVENBRO 1996, 141–146; vgl. zu Cicero und Quintilian WAGNER-HASEL 2006, 39–41.

146 BAŽIL 2017, 344, der darauf verweist, dass *textus* zur Zeit Rufins, Hieronymus' und Augustins in erster Linie als Bezeichnung für die Bibel gebräuchlich war.

Die spätantike Poesie nimmt im Hinblick auf die Verwendung der Gewebemeta-pher eine besondere Stellung ein. In intensiver Auseinandersetzung mit der visuellen Kunst entstehen in der spätantiken Dichtung zahlreiche innovative Textsorten wie die seriellen ekphrastischen Epigramme des Ausonius auf Myrons Kuh (Auson. ep. 68–75), Claudians epigrammatische Kristallserie (Claud. *carm. min.* 33–39) oder sein allegorisches panegyrisches Epos *De raptu Proserpinae*, das aufwendige Gewebe in vielfacher Weise thematisiert. Nicht nur in diesen Werken, sondern in der spätantiken Poetologie insgesamt kommt der *ekphrasis* als Beschreibungsmodus von Kunstgegenständen, Architektur, Personen, Geweben oder Naturphänomenen eine besondere Rolle zu.¹⁴⁷ Das performative Potential dieser Ekphrasen liegt darin, dass sie den Rezeptionsmodus der beschriebenen Gegenstände nicht nur wiedergeben, sondern ihn in der sprachlichen Gestaltung des Textes erzeugen.¹⁴⁸

In spätantiker Panegyrik, vor allem im Bereich enkomiasischer Dichtung, sind metapoetische Reflexionen häufig in die Beschreibung von Geweben eingelassen.¹⁴⁹ Eine zentrale Kategorie dieser *ekphraseis* ist die Zwei- bzw. Dreidimensionalität des Stoffes. Dichter wie Claudian fügen der zweidimensionalen Ausdehnung eines Stoffes meist eine dritte, räumliche Dimension hinzu, indem sie beschreiben, wie ein Gewand bestickt oder mit Edelsteinen verziert ist. Dieser panegyrische Habitus hat eine Entsprechung in der höfischen Kleidungspraxis.¹⁵⁰ Der Kaiser trug je nach Anlass unterschiedliche Gewänder und Trachten, die mit luxuriösen Materialien wie aufgenähten Edelsteinen oder eingewirkten goldenen Fäden gestaltet waren.¹⁵¹ In der literarischen Repräsentation von Gewändern wird die Dreidimensionalität der Kleidung häufig metapoetisch verarbeitet. Wie ein Gewand durch aufgenähte Ornamente eine tiefenwirksame, dreidimensionale Struktur entfaltet, blendet der Dichter seine poetologische Reflexion neben literarisch-rhetorischer Form und panegyrischer Narration als dritte Dimension in den Text ein. Zusätzlich verhandeln die Gewebedarstellungen das Kräfteverhältnis zwischen der Kunstfertigkeit des Menschen

147 FRANCIS 2009, 287–288; ROBERTS 1989, 39. Vgl. zu unterschiedlichen Kunstbeschreibungen im Werk Claudians LAWATSCH-BOOMGAARDEN 1992. Vgl. zu ekphrastischen Deutungsmodellen in der spätantiken Ästhetik Kapitel 3.2.1.

148 ROBERTS 1989, 56.

149 ROBERTS 1989, 111–118. Das Verfahren, poetologische Reflexionen mit Gewebedarstellungen zu verbinden, setzt v. a. Claudian ein, vgl. als einschlägige *ekphraseis* das Gewebe Proserpinas (Claud. *rapt. Pros.* 1.246–275) und die Beschreibung ihres Kleides (Claud. *rapt. Pros.* 2.40–54).

150 Ein Beispiel bildet das Gewand des Honorius bei seinem Konsulatsantritt (Claud. *pan. IV Cons. Hon.* 585–601). Vgl. zur Machart der *toga gemmata* des Honorius HILDEBRANDT 2015.

151 Vgl. zur spätantiken höfischen Kleidungspraxis HILDEBRANDT 2015. Neben dem Kaiser trugen auch ranghohe Staatsbeamte aufwendig gestaltete Gewänder wie die *trabea* der Konsuln, ein weiß-rotes Gewand mit Purpursaum, das von Motiven durchwirkt oder bestickt sein konnte. Ausonius berichtet in seiner Dankesrede zu seinem Konsulatsantritt im Jahr 379 von der *trabea*, die Gratian persönlich für ihn ausgesucht habe (Auson. *grat. act.* 11). *Trabea*-Darstellungen finden sich auch auf Konsulardiptychen, vgl. zu Form und Funktion von *trabeae* in der Spätantike ROLLASON 2016, 89–128.

(*ars*) und der Natur als Schöpferin des Kosmos (*natura*). In der Dichtung Claudians sind die Darstellungen der Gewirke kosmologische Naturmotive wie die Entstehung der Erde aus dem Urchaos des Universums (Claud. *rapt. Pros.* 1,246–275) oder die Geburt von Sol und Luna (Claud. *rapt. Pros.* 2,40–54). Auch panegyrische Motive fanden auf derartigen Gewändern Platz. Auf dem Konsulardiptychon des Basilius, Konsul des Jahres 541, trägt der *honorandus* eine *trabea* mit Palmbblättern, die somit ein klassisches Motiv der *toga palmata* der Triumphatoren aufgreift.¹⁵² Ausonius berichtet in seiner *gratiarum actio* von der Robe anlässlich seines Konsulatsantritts, die auf Wunsch des Honorius das Porträt Constantius' II. gezeigt habe.¹⁵³

Das Paradoxon, große Gegenstände in kleinen Texten darzustellen, gipfelt schließlich in seriellen ekphrastischen Epigrammen, in denen der *ars-natura*-Diskurs auf die Spitze getrieben wird. Paradoxe Elemente, wie das Große im Kleinen, das hart und fest sowie weich und zart zugleich ist, prägen diese Ekphrasen. Für die synästhetische Materialität von *carmen* 4 spielt ein solches Paradoxon einer in Stein gemeißelten Inschrift, die gleichzeitig die Eigenschaft eines weichen Gewebes erfüllt, eine entscheidende Rolle. Als Paratext in elegischen Distichen steht *carmen* 4 wie ein Widmungs- oder Geschenkepigramm auf einer einzelnen Buchseite vor *carmen* 5. Der Dichter sagt von dieser Inschrift, die er als „schroff“ (*scruposa*, *carm.* 4,9) bezeichnet, dass sie zugleich auch weich wie ein Gewebe sei (*textu*, *carm.* 4,9).¹⁵⁴ Bereits zu Beginn des Epigramms hatte er mit *pagina flexosa* (*carm.* 4,2), der „biegsamen Seite“, auf die Flexibilität seiner poetischen Kreationen verwiesen. In Optatians Poetologie bietet die Webmetaphorik demnach nicht nur Raum für metapoetische Reflexionen. Vielmehr stellt sie in Form der Buchseite eine explizite materielle Verbindung zwischen dem Text und seiner synästhetischen Leseerfahrung her, in deren Rahmen sich als paradox empfundene Sinneseindrücke miteinander verbinden.

Neben einer metapoetischen und rezeptionsästhetischen Motivation entwickelt Optatian die Webmetaphorik im Hinblick auf sein panegyrisches Programm. In der Spätantike reflektierte die Kleidung, die der Kaiser trug, seine majestätische Aura. Der Regent erschien als Lichtgestalt, der durch sein Auftreten in Purpur, Silber und Gold, den Saal, in dem er thronte, erstrahlte.¹⁵⁵ Das äußere Erscheinungsbild des Herrschers, das von kostbaren Materialien wie Edelsteinen und Juwelen geprägt

¹⁵² Eine Abbildung des Diptychons bietet ROLLASON 2016, 96 mit einer Diskussion der Darstellung auf 101–104. Vgl. zum triumphalen Gestus von Optatians *carm.* 9, das mit konventionellen Darstellungen auf *togae palmatae* interagiert, BRUHAT 1999, 105.

¹⁵³ Auson. *grat. act.* 11. Vgl. zur Interaktion dieser Stelle und Optatians *carm.* 3, in das der Dichter das Antlitz des Kaisers einwebte, BRUHAT 1999, 99–102.

¹⁵⁴ BAŽIL 2017, 346–347 deutet die Stelle nicht materialistisch, sondern bezieht *textu* allein auf die schwierige syntaktische Struktur des Verses, die den Leser als intellektuell aktiven Leser herausfordert.

¹⁵⁵ Vgl. zu Tracht und Ornat Konstantins beim höfischen Zeremoniell KOLB 2007, 175–177; KOLB 2001, 72–89.

war, repräsentierte zugleich seine inneren Anlagen als gnädiger und mächtiger Herrscher.¹⁵⁶ Optatian erzeugt mit der Darstellung seiner Gittergedichte auf der Buchseite eine ästhetische Dimension von Panegyrik, in der sich der Kaiser vollständig repräsentiert sieht. Der Blick Konstantins in das Gedichtbuch wird für ihn zum Blick in einen Spiegel, der ihm seine äußeren und inneren Anlagen vor Augen führt. Optatians *carmina* repräsentieren optisch das kaiserliche Erscheinungsbild, das vor Gold, Silber und Purpur glänzt. Zudem zeigen sie Konstantin auf der narrativen Ebene seine dynastischen Anlagen, majestätischen Tugenden und siegreichen Taten. Optatians Texte liegen dem Kaiser wie ein Gewebe in Händen, das darauf wartet, von ihm angezogen zu werden. Was Autoren wie Ausonius oder Claudian am Ende des 4. Jhs. in die literarische Form artifiziell gestalteter *ekphraseis* überführen werden, findet in Optatians Werk eine konkrete materielle Realisation, die im Medium des Codex seh-, hör- und spürbar wird.

Panegyrischer Rollentausch: *Augustus laudator* und *poeta laudandus* (*carm.* 4.9–10)

Nachdem der Sprecher in *carmen* 4.9 die synästhetischen Qualitäten seiner Texte mit reichhaltiger Metaphorik thematisierte, führt er im letzten Vers seines Geschenkeprogramms einen interessanten Rollentausch vor:¹⁵⁷

*Quod textu scruposa siet mea pagina simplex,
disserat Augusto Calliopea mea.*

Warum meine schlicht aussehende Buchseite in Form eines Textgewebes [sc. oder Gewebetextes] schroff ist, möge meine Kalliope dem Augustus darlegen.

Optatian eröffnet ein neues panegyrisches Szenario, in dem *laudator* und *laudandus*, Panegyriker und Kaiser, ihre Positionen tauschen. Bisher trat der Sprecher in *carmen* 4 nicht persönlich in Erscheinung. Er ließ seine Gedichte (*carm.* 4.1, 7), Buchseiten (*carm.* 4.2) oder Inspirationsgottheiten (*carm.* 4.3, 5, 8) als Subjekte sprechen. Im letzten Vers von *carmen* 4 jedoch attribuiert der Sprecher die Muse Kalliope explizit mit dem Possessivpronomen in der ersten Person (*Calliopea mea*, *carm.* 4.10). Wie aus dem Off meldet sich plötzlich der Sprecher zu Wort und scheint, so das metaphorisch gezeichnete Bild, seine Muse vorschicken zu wollen. Das Bild Konstantins als aufmerksamer Leser wird ein weiteres Mal genutzt, um das Programmgedicht *carmen* 1 in der Lektüre präsent zu halten. Dort war es Thalia, die in der Personifikation des Buches bei Konstantin vorstellig wurde, um ihm das Gedichtbuch aus dem Exil zu überreichen – genau die Ausgabe, die Konstantin in

¹⁵⁶ Optatian bezeichnet Konstantin u. a. als *iustitiae lumen* (*carm.* 12.15) und *lux aurea saeculi* (*carm.* 19.2), vgl. zur Lichtmetaphorik in Optatians *carm.* und einer religiös-kosmischen Überhöhung des Kaisers, die in der Münzprägung über die zeitgenössischen *Sol invictus*-Prägungen hinausgeht, WIENAND 2012a, 390–396.

¹⁵⁷ *Carm.* 4.9–10.

seinen Händen hält, während er den Text liest.¹⁵⁸ Der Codex, wenn auch nicht in Purpur, Gold und Silber, steht in diesem Sinn für den direkten Kontakt des Kaisers mit den Musen. Jedoch, so die poetische Idee, solle Kalliope auch mit Konstantin sprechen, genauer gesagt, mit ihm diskutieren (*disserat*, *carm.* 4.10). Die Frage, die es zu erörtern gilt, steht als indirekter Fragesatz im vorletzten Vers des Textes: *quod textu scruposa siet mea pagina simplex* (*carm.* 4.9).

Will sich der Kaiser als Literaturkenner und gebildeter Musaget präsentieren, der mit den Musen urteilt, so ist eine intime und intensive Lektüre unabdingbar. Das umschriebene Spannungsfeld zwischen schlichter Textgestaltung und anspruchsvoller Lektüre wird sich nur aufheben lassen, indem sich der Kaiser selbst am Text erprobt. In dieser performativen Deutung ist die Muse nicht mehr als eine Symbolfigur. Sie steht für Optatians innovatives Dichtungskonzept, das er Konstantin aufgrund seiner Exilierung nicht persönlich vorstellen kann. Deshalb bedient er sich, ähnlich wie am Ende von *carmen* 1, eines besonderen Schachzuges. Optatian besetzt die Position des Dichters, der üblicherweise mit den Musen kommuniziert, mit der Person des Kaisers. Die erzeugte panegyrische Kommunikationssituation ist hoch komplex und unterliegt in hohem Maße dem Rezeptions- und Reaktionsmuster des Herrschers, der nun Musaget und Panegyriker zugleich ist. Der panegyrische Dichter hingegen scheint sich der Szenerie vollkommen entziehen zu wollen. Er überlässt die Deutung und Beurteilung seines *panegyricus*, der in Form von *carmen* 5 auf *carmen* 4 folgt, Kaiser und Muse, die gemeinsam urteilen mögen. In der Tat treffen sich Kaiser und Muse in *carmen* 5 auf ungewöhnliche Weise wieder.¹⁵⁹

*Castalios tota respondet voce triumphos,
quam dat fonte suo. Clario tu carmina prome
vate deo digna: aut siquod perferet audens,
maius opus nectens, mens tota mole subibit,
spe pinget carmen, pangat si coepta Camena,
compleat et versu variata decennia picto,
ore secunda vovens sub certo limite metri.*

Meine Muse verspricht [sc. mir] mit voller Stimme apollinische Triumphe, die sie aus ihrer Quelle gibt. Du, [sc. meine Muse], bringe Gedichte hervor, die des klarischen Sehergottes würdig sind: Aber wenn der Verstand es wagt, ein Gedicht zu vollenden, indem er ein größeres Werk zusammenknüpft,¹⁶⁰ wird er die ganze Last auf sich nehmen und in dieser Hoffnung ein [sc. weiteres Intext-] Gedicht malen, wenn die Camene das bereits begonnene verfasst, und er möge die buntfarbigen zehn Regierungsjahre mit einem gemalten [sc. Meta-Intext-] Vers komplett machen, während er [sc. Dir, Apoll.,] Günstiges aus meinem Munde unter der sicheren Grenzlinie des Metrums gelobt.

¹⁵⁸ *Carm.* 1.7–10.

¹⁵⁹ *Carm.* 5.21–27.

¹⁶⁰ *Maius opus nectens* bezieht sich auf die mehrdimensionale Konstruktion eines *cancellatum* aus mindestens zwei Textebenen, die semantisch und syntaktisch miteinander verbunden sind. Indem Einzelbuchstaben auf unterschiedlichen Textdimensionen Bedeutung erzeugen, sind Optatians Gittergedichte in der Tat „größer“ als andere Gedichte.

Auf den ersten Blick erscheinen diese Verse als mustergültige poetologische Passage, in der Optatian die Musen um Beistand für sein innovatives Dichtungsprojekt bittet. Ziel seines dichterischen Vorhabens ist es, ein „größeres Werk“, gemeint ist ein mehrschichtiges Gittergedicht, zusammenzuknüpfen (*maius opus nectens*, *carm.* 5.24). Während die Camene das bereits begonnene Basisgedicht vollendet (*pangat si coepta Camena*, *carm.* 5.25), bemüht sich der Verstand unter großen Anstrengungen (*mens tota mole subibit*, *carm.* 5.24), das farbige Intextgedicht zu dichten (*spe pinget carmen*, *carm.* 5.25). Um *carmen* 5 fertig zu stellen, fehlt ferner der Meta-Intext, der sich wie eine gemalte Linie an der Oberfläche über Basis- und Intext zieht (*versu picto*, *carm.* 5.26). Zur Unterstützung des Textexperiments versprach die Muse zuvor dichterischen Triumph (*Castalios triumphos*, *carm.* 5.21) und eine klangvolle Stimme aus helikonischer Quelle (*tota voce | quam dat fonte suo*, *carm.* 5.22).

Die am Ende von *carmen* 4 imaginierte Rezeptionssituation, Muse und Kaiser lesen gemeinsam *carmen* 5 und diskutieren über Optatians literarische Qualität, bekommt vor diesem Hintergrund eine neue Wendung. Wessen Verstand ist es, den der Sprecher in *carmen* 5.24 mit *mens tota mole subibit* nennt? Die Geisteskraft des Dichters oder die des Kaisers? Und wer erhält die versprochenen Dichtertriumphe, wenn das Gedicht vollendet ist?¹⁶¹ Neben die offensichtlich metapoetische Deutung tritt eine klar performativ-rezeptionsästhetische. Konstantin befindet sich am Ende von *carmen* 4 eher in der Rolle eines panegyrischen Dichters als in der des *laudandus*. Diese Position wird ihm in *carmen* 5.21–27 zugewiesen, das ihm als Leseaufgabe zukommt. Das Textgewebe bzw. der Gewebetext (*textu*, *carm.* 4.9) liegt in diesem Moment auf einer bescheiden gestalteten Buchseite (*mea pagina simplex*, *carm.* 4.9) vor ihm und wartet auf seine mühevollen Entschlüsselung (*scruposa*, *carm.* 4.9).

Wie der Verstand des Dichters bei der Produktion stark in Anspruch genommen wird, so muss der Kaiser bei der Rezeption seine volle Geisteskraft nutzen, um die einzelnen Textebenen zu dekodieren. Am Ende der Lektüre winkt dichterischer Erfolg, der von den Musen selbst verliehen wird.¹⁶² Die beiden panegyrischen Parteien, Dichter und Kaiser, scheinen nahezu austauschbar zu sein. Sie stehen in einem bis dahin neuartigen Wechselverhältnis, das die panegyrischen Instanzen *laudator*

¹⁶¹ *Carm.* 5.23: *siquod perferet*.

¹⁶² *Carm.* 5.21: *Castalios respondet triumphos*. Die glücklichen Mußestunden, die Konstantins Herrschaft auszeichnen, lobt der Sprecher bereits im vorderen Teil des Textes, vgl. *carm.* 5.15–16: *sed et omnia laeta, | Constantine, bono nunc ludent otia saeclo*. Dank Apoll seien im Fortgang nun auch seinen Söhnen friedliche Ruhezeiten vergönnt, vgl. *carm.* 5.28–30: *otia Caesaribus pacis dedit, aurea saecula | indulgens natis patriae pietatis honore, | mitis iure deus*. Der Kontrast zu den *otia* ist der Bürgerkrieg gegen Licinius, auf den zu Beginn des Gedichts angespielt wird, vgl. *carm.* 5.2–6. Zum erfolgreichen Abschluss des Krieges haben v. a. die militärischen Aktivitäten der beiden Caesaren – die des Crispus im Besonderen – beigetragen, die sicher auch deshalb eigens erwähnt werden, vgl. *carm.* 5.6: *Augusto et natis*.

und *laudandus* umkehrt, wenn nicht sogar kippt. Der Kaiser scheint den Musen näher zu stehen als der Dichter. Dieser wiederum überlässt Konstantin seine Verantwortung als panegyrischer Sprecher. Er tritt selbst in den Hintergrund des Textes, auch wenn er als virtuoser Schöpfer dieser multiplen Kommunikationssituation und subtilen Leserführung stets präsent bleibt. Rhetorisch besonders raffiniert ist, dass Optatian Konstantin mit dieser Aufgabe nicht alleine lässt, sondern die Musen damit betraut, ihm als Beraterinnen zur Seite zu stehen. Kaiser Konstantin ist in Optatians *carmina* nicht nur der Co-Produzent des Textes, sondern auch ein Freund und Geschäftspartner der Musen. Wie der Dichter kann auch der Kaiser musische Inspiration und dichterischen Erfolg erlangen, wenn er die mühsame Lektüre von *carmen* 5 durchläuft.

Carmen 4 ist ein programmatischer Text im Werk Optatians. Das Gedicht zieht zahlreiche Verbindungslinien zwischen synästhetischen Rezeptionsmodi sowie der konkreten und poetologischen Materialität des Textes auf der Buchseite. Einerseits bezieht sich die Verbindung aus Synästhesie und Materialität in *carmen* 4 auf das gesamte Gedichtbuch in Form des Codex. Optatian benötigt den Codex als Medium, um beispielsweise den in den *carmina* 4 und 5 vorgeführten epigrammatischen Gestus in der Lektüre zu erzeugen. Andererseits vollzieht sich in der Verbindung von Synästhesie und Materialität eine Wendung im Umgang des Lesers mit dem Einzeltext, was vor allem die panegyrische Kommunikationssituation betrifft. Die Funktion von Materialität erschöpft sich in Optatians Poetologie nicht darin, den Codex als Medium in seiner konkreten Ausstattung zu klassifizieren. Vielmehr hat sich in der Analyse von *carmen* 4 gezeigt, dass Materialität eine einschlägige poetologische Kategorie im Werk Optatians ist, die in der Perzeption des Kaisers zu einer panegyrischen Kategorie wird. Nicht nur der konkrete Umgang des Kaisers mit dem Buch – das Drehen, Ansehen, Anfassen etc. –, sondern auch die metapoetische Deutung dieser Handlungen bestimmen das panegyrische Potential des Textes. Am Ende von *carmen* 4 ist der Kaiser der Panegyriker, den das Gedicht dazu anregt, mit den Musen zu diskutieren. Materialität und Synästhesie verbinden sich bei Optatian in Form des Buchmediums Codex, seines poetologischen Programms und als panegyrische Kategorie, die den Kaiser als aktiven Rezipienten fordert.

Im Briefwechsel zwischen Dichter und Kaiser, der *Epistula Constantini* und *Epistula Porphyrii*, die den modernen Textausgaben vorangestellt sind, erscheint Konstantin als Musaget, Förderer der Künste und literarisch gebildeter Leser. In der Auseinandersetzung mit Optatians synästhetischem Dichtungskonzept behandelt der letzte Abschnitt dieses Kapitels die Briefe der beiden panegyrischen Protagonisten und zeigt, dass Optatian den Kaiser nicht nur als gelehrten Literaten, sondern auch als geeigneten Panegyriker darstellt.

2.2.3 Der Kaiser als gebildeter Leser und Musaget: *Epist. Const.*, *Epist. Porf.*

Der erhaltene Briefwechsel zwischen Optatian und Konstantin ist ein einzigartiges literarisches Zeugnis aus Konstantinischer Zeit. Nicht zuletzt aufgrund dieses epo-

chalen Alleinstellungsmerkmals sowie stilistischer Besonderheiten hat die Forschung den Briefwechsel lange Zeit für unecht gehalten und als mittelalterliches Fabrikat eingestuft.¹⁶³ In der jüngeren Forschung wird die Zugehörigkeit zum Optatian'schen Corpus jedoch nicht mehr grundsätzlich angezweifelt.¹⁶⁴

Die Korrespondenz zwischen Dichter und Kaiser erlaubt es, grundständige Aussagen über zeitgenössische panegyrische Kommunikationspraktiken zu treffen. Als wichtiges Zeugnis für Konstantins kulturpolitisches Selbstverständnis zeigt der Brief des Kaisers *Epistula Constantini* (*Epist. Const.*) an den Dichter, dass sich Konstantin als Patron der Dichter und Redner seiner Zeit sah.¹⁶⁵ Nach einer langen Phase literarischen Stillstands im 3. Jh.¹⁶⁶ habe er es geschafft, die Künste unter seiner Regentschaft wiederzubeleben.¹⁶⁷ Optatian steht diesem Anspruch des Regenten in keiner Weise nach. In seinem Brief an den Kaiser *Epistula Porphyrii* (*Epist. Porf.*) lobt er dessen Gabe, die Dichter zu inspirieren (*Epist. Porf.* 3) und sich neben den Amtsgeschäften Zeit für literarische Bildung zu nehmen (*Epist. Const.* 6).¹⁶⁸ In welche bis

163 Vgl. zu einer Diskussion um die Authentizität und Reihenfolge der Briefe BRUHAT 1999, 23–31 und POLARA I. 1973, XXXI–XXXII, die sich beide gegen die Echtheit aussprechen. In einem späteren Aufsatz äußert sich BRUHAT 2008, 98 jedoch verhaltener: „Il est regrettable qu'on ne puisse faire fond sur l'authenticité des lettres placées par la tradition manuscrite en tête du recueil de poèmes, et attribuées l'une à Porphyrius, l'autre à Constantin.“ POLARA I. 1973, XXXII schreibt in der Einleitung seiner Textausgabe, dass beide Briefe vermutlich das Produkt eines mittelalterlichen Schreiberlehrlings seien, der in nicht ungewohnter Schulmanier zwei Prosabriefe als Einleitung zu einer Sammlung von Dichtungstexten verfasst habe. Der Meinung POLARAS schließt sich PIPITONE 2012b, 1, 11 an, der die Herkunft beider Briefe von einem mittelalterlichen Schreiber an einigen – recht wahllos zusammengestellten – Einzelstellenanalysen zu beweisen sucht. Diese Arbeit folgt der jüngsten Besprechung und Datierung des Briefwechsels von WIENAND 2017, 148–155, vgl. in Vorarbeit dazu bereits WIENAND 2012a, 358 (Anm. 6) (jedoch nunmehr mit neuem Datierungsvorschlag). Da POLARA 1973 und PIPITONE 2012b von anderen Entstehungsvoraussetzungen ausgehen, sind ihre Interpretationsvorschläge für die hier vorgenommene Deutung der Briefe als panegyrisches Kommunikationsinstrument nur am Rande interessant.

164 Dazu jüngst WIENAND 2017; VAN DAM 2011, 158–170 (jedoch mit einem heute überholten Datierungsvorschlag, dazu unten mehr). GREEN 2010, 69–71 bietet ebenfalls eine ausführliche Diskussion der Authentizitätsfrage und spricht sich für die Echtheit der Briefe aus, vgl. so auch BARNES 1975, 184–185.

165 Vgl. zur Darstellung Konstantins als Literaturpatron in der *Epist. Const.* GREEN 2010, 65–71 und EIGLER 2006, 62–63, der den Brief jedoch „eher ein Zeugnis der Konstantinrezeption als ein Selbstzeugnis des Kaisers“ (63) nennt.

166 Vgl. zur Stagnation literarischer Produktivität im 3. Jh. FUHRMANN 1982, 64.

167 *Epist. Const.* 5: *defuit quorundam ingenii temporum favour*, vgl. zu einer ausführlichen Diskussion der Stelle die Ausführungen zum Brief Konstantins unten. Vgl. in Bezug auf das Selbstverständnis Konstantins, das in der *Epist. Const.* zum Ausdruck kommt, GREEN 2010, 65: „It is a pronouncement that gives clear notice that Constantine saw himself as a patron and thought it an integral part of his imperial status that he would reward writers as their merits and themes deserved.“

168 Wie es um die tatsächliche Bildung Konstantins bestellt war, kann aufgrund sich widersprechender Darstellungen in den Quellen nicht exakt geklärt werden. Zahlreiche Zeugnisse der Zeit bemühen sich jedenfalls darum, Konstantin das Image eines literarisch und kulturell gebildeten Kaisers anzuhängen, im Besonderen die Werke des Eusebius, vgl. EIGLER 2006, 64–65.

dahin unbesetzte panegyrische Lücke Optatian mit seiner innovativen Art zu dichten tritt, wird verständlich, wenn man beide Briefe im Verhältnis zueinander betrachtet und ihre Schlüsselkonzepte den metapoetischen Aussagen über Optatians synästhetisches Dichtungsprogramm zuordnet. Optatian rückt den Kaiser als aktiven Leser in die Rolle des Panegyrikers, dessen Aufgabe es ist, das Lob, das ihm als Feldherr und Weltenherrscher gebührt, auch im literarischen Bereich für sich zu beanspruchen. Die Herausforderung des Kaisers auf intellektueller Ebene ist eine zentrale panegyrische Kategorie im Werk Optatians, die bereits im Briefwechsel angelegt ist.

Die Briefe gehörten ursprünglich nicht zur Gedichtsammlung, die Optatian Konstantin anlässlich seiner *vicennalia perfecta* 326 in Rom schicken ließ. Johannes WIENAND hat jüngst in einer Rekonstruktion der Karriere Optatians einen plausiblen Vorschlag zum Austausch der Briefe vorgelegt, auf den sich die folgenden Überlegungen stützen.¹⁶⁹ Seiner Meinung nach fand die Korrespondenz in Form der uns erhaltenen Briefe bereits zwischen den Jahren 319 und 322 statt. Den Brief des Kaisers (*Epist. Const.*) deutet WIENAND als Antwortschreiben auf einen ersten, heute verlorenen Brief des Dichters. Konstantin wird wohl kaum selbst der Verfasser der *Epistula Constantini* gewesen sein. Der literarisch hochgradig ausgefeilte Stil des Briefes spricht dafür, dass ihn ein rhetorisch perfekt ausgebildeter Schreiber der kaiserlichen Kanzlei im Auftrag Konstantins verfasste.¹⁷⁰ Laut WIENAND habe Optatian zuvor mit einem ersten Brief an den Kaiser versucht, Kontakt zu ihm aufzunehmen, und sich ihm durch die Zusendung eines oder mehrerer Gedichte als begabten Poeten empfohlen. Welches Gedicht bzw. welche Gedichte diese erste Empfehlungsausgabe bildeten, lässt sich heute nicht mehr sicher rekonstruieren. In der Diskussion stehen die *carmina* 10, 15 und 16.¹⁷¹ Meiner Meinung nach lassen die Aussagen,

169 WIENAND 2017, 148–155. WIENAND überarbeitet v. a. den Datierungsvorschlag von VAN DAM 2011, 158, der den Austausch der Briefe in den Zeitraum unmittelbar nach der Schlacht an der Milvischen Brücke 312 legt.

170 BERNDT 1960, 119: „Dieser Brief ist ein aufs höchste stilisiertes rhetorisches Kunststück. Charakteristisch für die Auffassung der Zeit ist die Beschreibung der Dichtung in rhetorischer Terminologie: Homers und Vergils Kunst heißen *facundia* und *eloquentia*, sie sind die Begründer der Redekunst. [...] Der ganze Brief mit seinen kunstvollen Umschreibungen und rhetorischen Floskeln, mit seiner literarischen Gelehrsamkeit und rhetorischen Terminologie ist ohne Zweifel das Werk eines geschulten Rhetors aus der kaiserlichen Kanzlei.“

171 BRUHAT 2009, 104–106 hält das Versspielgedicht *carm.* 15 für das erste Gedicht Optatians an Konstantin, vgl. dazu auch den Datierungsvorschlag später als das Jahr 310 und vor 321 in BRUHAT 1999, 495. Jedoch geht sie bei ihrer Interpretation von anderen Vorzeichen aus. Sie deutet die *Epist. Porf.* als direktes Begleitschreiben des Geschenktexes. Zudem halte ich es für notwendig, dass Optatian den Kaiser mit einem *cancellatum* und nicht mit einem Versspielgedicht von seiner Kunstfertigkeit überzeugen wollte. WIENAND 2017, 149 (Anm. 92) spricht sich für *carm.* 16 aus. Für KLUGE 1924, 325 kommt als erstes an Konstantin geschicktes Gedicht *carm.* 10 in Frage, das sie in enger Interaktion mit dem Briefwechsel bespricht. POLARA II. 1973, 70 schreibt, dass die Figur von *carm.* 10 sehr komplex sei und dieses Gedicht deshalb wohl kaum unter Optatians erste Texte gezählt werden könne. Da Konstantin in *carm.* 10.i.3 als Großvater (*avus*) angesprochen werde – Kon-

die der Kaiser in seinem Brief (*Epist. Const.*) über Form und Aussehen eines ihm zuerst übersandten Gittergedichts macht, erkennen, dass es sich beim zehnten Gedicht am ehesten um den Text gehandelt haben wird, den der Dichter dem Kaiser zuerst mit einem Empfehlungsschreiben übersandte. Der erhaltene Brief Optatians (*Epist. Porf.*) stellt in WIENANDS Überlegungen das Antwortschreiben des Dichters auf die *Epistula Constantini* dar.¹⁷² Vermutlich begleitete auch diesen Brief eine Auswahl an Gittergedichten oder ein erstes kleines *libellus*. Nicht unwahrscheinlich ist, dass Optatian und Konstantin über die uns erhaltenen Briefe hinaus Kontakt zueinander hielten. Diese Vermutung liegt nicht zuletzt dadurch nahe, dass Optatian mit großer Sicherheit bereits vor dem Jahr 315 Teil der aristokratischen Oberschicht, möglicherweise in einem Priesterkollegium, tätig war und Konstantin 322 auf seinem Sarmatenfeldzug begleitete. Dennoch scheint es aus heutiger Sicht als sei die Kommunikation zwischen beiden noch im oder kurz nach dem Jahr 322 abgerissen, was mit der Exilierung Optatians zusammenhängen könnte. Die von WIENAND vorgeschlagene Chronologie bringt die Briefe in folgende Reihenfolge:¹⁷³

stantins Schwiegertochter Helena und sein Sohn Crispus bekamen im Jahr 322 einen Sohn –, datiert POLARA II. 1973, 71 das Gedicht an den Beginn des Jahres 322, also vor dem Sarmatenfeldzug Konstantins und Optatians Exilierung. In *carm.* 16.38 ist ebenfalls die Rede von der Enkelgeneration Konstantins (*nepotum*). Das macht POLARA II. 1973, 94 zu einem seiner Argumente, auch *carm.* 16 in das Jahr 322 zu datieren. Da Konstantin auch an anderen Stellen in Optatians Werk als *avus* einer neuen kaiserlichen Dynastie bezeichnet wird (z. B. *carm.* 18.26), sehe ich keinen Grund, in *carm.* 10.i.3 einen direkten biografischen Bezug zu sehen, aus dem sich eine feste Datierung des Gedichts ableiten ließe. Entscheidender für die Datierung von *carm.* 10 scheint mir die enge Interaktion des Textes mit der *Epist. Const.* sowie seine metapoetische Ausrichtung zu sein, vgl. dazu die Ausführungen im Folgenden und zu einer ausführlichen Analyse von *carm.* 10 Kapitel 3.2.3. Sollte es tatsächlich so gewesen sein, dass *carm.* 10 den ersten *libellus* an Konstantin zwischen den Jahren 319 und 322 begleitete, so muss der Zeitpunkt der Abfassung des Textes innerhalb dieser Zeitspanne liegen. In *carm.* 10.26–27 erfahren wir jedoch, dass der Sprecher Crispus' militärische Errungenschaften gegen fränkische Völkerschaften rühmt (*eruta Franci | dat regio, carm.* 10.26–27). Der noch junge Caesar errang seinen ersten großen militärischen Erfolg gegen vornehmlich alemannische Völkerschaften im Jahr 320. *Carm.* 10 ist daher am ehesten in oder kurz nach 320, spätestens aber in 322 geschrieben worden, vgl. ähnlich WIENAND 2012a, 305, der die Jahre 320 und 321 nennt.

172 GREEN 2010, 67–71 bespricht die Briefe in anderer Reihenfolge. Für ihn ist der Brief Konstantins das direkte Antwortschreiben auf die erhaltene *Epist. Porf.* Seine Interpretation der Interaktion beider Schreiben geht daher von anderen Voraussetzungen aus und deutet Konstantins Aussagen zum Kultur- und Literaturbetrieb seiner Zeit als Reaktion auf das angebliche Empfehlungsschreiben *Epist. Porf.*

173 Die Reihenfolge, in der die Briefe in dieser Arbeit besprochen werden, entspricht nicht der üblichen Chronologie in den Editionen. In den Textausgaben steht der Brief Optatians (*Epist. Porf.*) vor dem Brief des Kaisers (*Epist. Const.*), vgl. POLARA 2004a, 46–53; POLARA I. 1973, 1–6; KLUGE 1926, 37–41; MUELLER 1877, 3–4; WELSER 1595. Die in den Editionen gewählte Reihenfolge entspricht dem Handschriftenbefund. In den Codices B¹, P, E, T, R, J, Q und W folgt der Brief des Kaisers der *Epistula* Optatians, vgl. dazu POLARA I. 1973, XIX.

- (1) Ein nicht erhaltener Brief Optatians mit einer ersten Gedichtprobe für den Kaiser (vermutlich *carm.* 10)
- (2) *Epistula Constantini*
- (3) *Epistula Porfyrii*

In dieser Arbeit steht die kommunikative Interaktion beider Schreiben im Mittelpunkt. Die Diskussion der Briefe folgt deshalb dem skizzierten Verlauf, versucht jedoch, thematische Einheiten durch Vor- oder Rückverweise zusammenzuführen.

Epistula Constantini

Der Brief des Kaisers an Optatian beginnt mit einem Lob poetischer Kleinformen, die vom üblichen Schema des Epos abweichen und gerade dadurch Anerkennung verdienen. In einem allgemeinen Sprechgestus formuliert der Kaiser:¹⁷⁴

1. *Si tantum pondus et gravitas spectarentur in carmine et Graeca post Chium Maeoniumve vatem et Latina post rusticum Mantuanum eloquentia siluisset, nec frustra culpabiles forent, qui sibi materias pro ingeniorum qualitate sumentes inani opere sudassent, cum penes primos facundiae conditores gloria tota resideret, frater carissime. 2. Sed quoniam semper in propatulo usus istius fuit nec ulli negatum est id ex ea indicare, quod possit, illos etiam quos posterius aevum tulit non penitus a fructu favoris exclusit, qui relictis gravioribus sonis modos ad leniora flexerunt.*

1. Wenn in einem Gedicht nur Gewicht und Erhabenheit betrachtet würden und die griechische Beredsamkeit nach dem Dichter aus Chios oder aus Mäonien und die lateinische nach dem bukolischen Dichter aus Mantua verstummt wäre, mein geschätzter Bruder, könnte man nicht zu Unrecht denjenigen einen Vorwurf machen, welche, indem sie sich ihre Stoffe nach der Beschaffenheit ihrer Talente wählten, sich in unnützer Mühe der schweißtreibenden Arbeit unterzogen hätten, während bei den Begründern der Beredsamkeit der ganze Ruhm zurückbliebe, wertester Bruder. 2. Aber da von ihr immer in der Öffentlichkeit Gebrauch gemacht und es niemandem verwehrt worden ist, öffentlich anzukündigen und zu demonstrieren, was er kann, hat das spätere Zeitalter jene, welche es hervorgebracht hat, nicht gänzlich von der Frucht des Beifalls ausgeschlossen, wenn sie die erhabenen Klänge (des Epos und der Tragödie) verlassen und die Versmaße für leichtere (Gattungen) verwandt haben.

Wenn Literatur nur nach dem Kriterium von „Gewicht und Erhabenheit“ (*pondus et gravitas*, *Epist. Const.* 1) bewertet würde, hätten sich alle Dichter nach Homer und Vergil in unnützer Weise abgemüht, um dichterischen Ruhm zu erlangen. Vielmehr, so Konstantin, sei es Aufgabe des Dichters, sich seinen Stoff nach der Qualität seines Talents auszusuchen.¹⁷⁵ Obwohl der Kaiser in einem allgemeinen literaturkritischen Gestus spricht, lässt diese Aussage ohne Zweifel auf den Avantgardismus der Dichtung Optatians schließen, auf dessen besondere dichterische Fähigkeiten der Kaiser anspielt. *Materia* (*Epist. Const.* 1) hat in diesem Sinne eine inhaltliche und poetologische Bedeutungsebene. Zum einen meint *materia* die narrative Ebene der

¹⁷⁴ *Epist. Const.* 1–2. Übersetzung aus ERNST 2012.

¹⁷⁵ *Epist. Const.* 1: *qui sibi materias pro ingeniorum qualitate sumentes.*

carmina Optatians, die genuin panegyrisch sind. In dieser Deutung liefert der Kaiser den Stoff (*materia*) für Optatians Dichtung.¹⁷⁶ Zum anderen steckt in *materia* ein Verweis auf die Gattung des Gittergedichts, deren materielle Grundlage einzelne Buchstaben sind, die an den ihnen zugewiesenen Platz im Gitterraster gebunden sind.¹⁷⁷ *Ingenium* kommt als poetologisches Konzept nur innerhalb des Briefwechsels vor. In der *Epistula Constanini* spricht der Kaiser an drei weiteren Stellen über dichterisches *ingenium*, wobei sich nur eine Passage direkt auf Optatians Talent bezieht.¹⁷⁸ Im letzten Abschnitt des Briefes verabschiedet sich der Kaiser mit der Wendung, Optatian stehe wegen der Geübtheit seines Talents zu Recht Lob zu.¹⁷⁹ In dieser Verwendung von *ingenium* ist die Qualität der Optatian'schen Dichtung das Ergebnis intellektueller Übung, die besonders lobenswert erscheint. In einer ähnlichen Konnotation verwendet auch Optatian den Begriff *ingenium*. Es scheint gerade so als nehme er in seinem Antwortschreiben, der *Epistula Porphyrii*, in direkter Weise auf Konstantins Aussagen Bezug. Schon im zweiten Absatz seines Briefes gesteht der Dichter, dass seine komplexen Texte eher durch volle Hingabe und intellektuelle Bemühung (*sincerae devotionis studium*, *Epist. Porf.* 2) als durch sein winziges Talent (*ingenii mei parvitas*, *Epist. Porf.* 2) entstanden seien. Neben einem Bescheidenheitstopos,¹⁸⁰ den man hier zweifellos hineinlesen kann, ist Optatian besonders darum bemüht, den mühevollen Produktionsakt seiner *carmina* hervorzuheben. Die Wirkung seiner Texte sowie seine dichterische Befähigung spornten ihn zu gleichen Teilen an.¹⁸¹ *Ingenium*, das von den Musen vergeben wird, steht in Optatians poetologischer Hierarchie jedoch nur an zweiter Stelle. An erster Stelle habe er seiner *mens*, seiner intellektuellen Denk- und Leistungsfähigkeit, den erfolgreichen Abschluss seiner *carmina* zu verdanken.¹⁸² Am Ende seines Antwort-

176 Vgl. dazu auch die Ansprache Martials an Domitian in der Vorrede zu seinem achten Epigrammbuch: *minus itaque ingenio ladorandum fuit, in cuius locum materia successerat*, *Mart. praef.* 8 (SHACKLETON BAILEY 2012). Die Substitution des dichterischen *ingenium* durch die kaiserliche Inspiration ist auch bei Optatian programmatisch und wird im Folgenden erörtert.

177 Vgl. zu einer semiotischen Deutung von *materia* Kapitel 2.1.2.

178 Die Passage *Epist. Const.* 5: *defuit quorundam ingeniis temporum favor* formuliert allgemein die Gunstbezeichnungen eines Kaisers gegenüber den Intellektuellen und Literaten seiner Epoche. In *Epist. Const.* 8: *cum mortalis ingenii deficiente substantia necessaria viderentur auxilia divina* verweist Konstantin in einem allgemeinen Sprechgestus darauf, dass es einem Dichter erlaubt ist, sich von den Inspirationsgottheiten unterstützen zu lassen, wenn sein sterbliches Talent schwinde.

179 *Epist. Const.* 14: *et non indebitam laudem ingenii exercitatione captare*.

180 Die Stelle *Epist. Porf.* 5: *quid ego faciam tenui pauper ingenio, meriti nunc usque perparvi?* ist ebenfalls als Bescheidenheitstopos zu verstehen.

181 *Epist. Porf.* 3: *ad expediendum pariter ingenium tribuit et effectum*.

182 *Carm.* 3.7, 19–21, 22–24, 28, 31; *carm.* 5.24, i.2; *carm.* 6.34–35; *carm.* 7.3–5, 16; *carm.* 8.25–26; *carm.* 9.16–17, 27–29, i.2–3; *carm.* 10.2–3, 6–7, 15–16, 18; *carm.* 16.1–2, 12, i.6; *carm.* 19.4–6, 27–28, 29–30. Optatian verwendet *mens* auch als panegyrisches Motiv. So lässt er Konstantin und seine Söhne als Träger eines klaren und leistungsfähigen Verstandes auftreten, vgl. *carm.* 2.26, *carm.* 7.27–30, *carm.* 8.21–24. Die Stelle *carm.* 17.3 ist wegen Zweifeln an der Echtheit des Textes nicht als metapoetische Aussage deutbar. In *carm.* 24.8: *mens genitoris* ist *mens* christlich konnotiert.

schreibens formuliert Optatian diesen zentralen Aspekt seines poetologischen Selbstverständnisses:¹⁸³

8. *Etenim si, ita ut sapientibus placuit, maxime imperator, aestimanda sunt, non numeranda iudicia, qui huiusmodi testimonium consecutus sum pietatis tuae dignatione caelesti, iam licet Parnasi iuga securus ingrediar et ab ipsis Aonii verticis adytis deducere audeam Musas, tutus, quacumque mens ibit in carmina, et divina iudiciorum torum auctoritate munitus atque in mea blandimenta plus credulus universo me orbi placuisse contendam, qui placere potui totius orbis imperatori.*

8. Wenn nämlich, größter Kaiser, so wie es den Weisen richtig schien, die Urteile eingeschätzt, nicht gezählt werden müssen, dann mag ich, der ich durch die himmlische Wertschätzung Deiner Frömmigkeit ein derartiges Zeugnis erhalten habe, sicher die Bergrücken des Parnaß erklimmen und es wagen, aus dem Allerheiligsten des aonischen Berges die Musen herabzuführen, und mag, sicher, wo auch immer der Geist in die Gedichte gehen wird, und geschützt durch die göttliche Autorität Deiner Urteilssprüche und leichter meinen eigenen Lockmitteln trauend, danach streben, dem ganzen Erdkreis zu gefallen, der ich dem Kaiser des ganzen Erdkreises zu gefallen vermochte.

Optatian eröffnet eine Hierarchie dichterischer Inspiration. An oberster Stelle steht der Kaiser (*maxime imperator*, *Epist. Porf.* 8). Sein qualitatives Urteil regt Optatian zu weiterer dichterischer Produktion an, woraus er sein ehrgeiziges Ziel gewinnt, nach dem Weltenherrscher auch der – vor Konstantins Größe klein erscheinenden – Welt gefallen zu wollen. Mit dem Zuspruch Konstantins sucht der Dichter nach musischer Inspiration für sein Vorhaben (*deducere audeam Musas*, *Epist. Porf.* 8). In Anlehnung an das erste Gedicht des dritten Buches der *Georgica* stilisiert sich Optatian als Vergil, der die Musen vom Helikon herabführt.¹⁸⁴ Jedoch fließt nicht das *ingenium* des Dichters, das ihm Apoll oder die Musen verliehen haben, sondern seine intellektuelle Denkfähigkeit in seine Gedichte ein.¹⁸⁵ Der Kaiser nimmt in diesem Beziehungsgefüge eine zentrale Position ein. Er ist nicht nur *laudandus* und Herrscher über den gesamten Erdkreis, sondern auch kritischer Leser und Ansporn für den geistreichen Verstand des Dichters, anspruchsvolle Texte zu produzieren.

Nachdem sich der Kaiser im ersten Abschnitt seiner *Epistula* als Literaturkritiker betätigt, verstärkt er im zweiten Abschnitt seine *recusatio* zugunsten poetischer

¹⁸³ *Epist. Porf.* 8. Übersetzung aus ERNST 2012.

¹⁸⁴ Verg. *georg.* 3.11: *Aonio rediens deducam vertice Musas* (GEYMONAT 1973). Der Ausdruck *carmen deducere* schlägt eine Brücke zur bereits besprochenen Webmetaphorik, in der die feine sprachliche Ausarbeitung des poetischen Textes ein zentrales Motiv darstellt, vgl. z.B. die Verwendung bei Horaz (*Hor. epist.* 2.1.219; *Hor. carm.* 3.30.13–14) und Ovid (*Ov. trist.* 1.1.39).

¹⁸⁵ *Epist. Porf.* 8: *mens ibit in carmina*. ERNST 2012, 25 (Anm. 15) bietet als Erklärung, der gesamte Ausdruck sei „wohl eine Anspielung auf die wechselnde Leserichtung bei den Intexten der Figurengedichte“. Diese Interpretation ist so nicht verständlich. *Mens* ist meiner Meinung nach eine produktionsästhetische Kategorie im Werk Optatians. An anderer Stelle bezeichnet der Dichter seine Texte als „die Gedichte meiner intellektuellen Denkfähigkeit“ (*mentis carmina*, *carm.* 9.27), was als Parallele zum Verständnis der hier besprochenen Stelle herangezogen werden kann.

Kleinformen. Im Zentrum seiner Darstellung steht der Stellenwert literarischer Bildung im öffentlichen Raum, auf den er bereits zu Beginn verwiesen hatte. Am Anfang seines Briefes verbindet Konstantin die epischen Dichtergrößen Homer und Vergil mit den Urvätern der Beredsamkeit (*primos facundiae conditores, Epist. Const. 1*). Ihnen stünde ebenfalls größter Ruhm zu, wenn es niemand gewagt hätte, sich schweißtreibender Arbeit zu unterziehen (*sudassent, Epist. Const. 1*) und dadurch poetisch Neues zu schaffen.¹⁸⁶ Literarische Bildung, so der Kaiser, werde üblicherweise in einer mündlichen *performance*, einem Auftritt vor Publikum, inszeniert.¹⁸⁷ Bei diesen Auftritten habe der Redner oder Literat die Möglichkeit, zu zeigen, was er kann.¹⁸⁸ Doch Optatian habe es geschafft, die bedeutungsschweren Klänge zu verlassen (*qui relictis gravioribus sonis, Epist. Const. 2*) und das Versmaß für leichtere Textsorten (*modos ad leniora flexerunt, Epist. Const. 2*) zu verwenden. *Leniora* verkörpert ein elementares Konzept dichterischer Kleinformen und beschreibt die feinen und eleganten Eigenschaften kurzer, jedoch hochgradig ausgefeilter Texte.¹⁸⁹ Bei *gravioribus sonis* ist an das Epos im Hexameter zu denken, zumal mit Homer und Vergil die beiden bedeutendsten Vertreter im Brief genannt werden.¹⁹⁰ Vom Epos übernimmt Optatian nicht nur das Metrum, sondern auch den Sprechgestus als *vates*, indem er sich als Verkünder des Goldenen Zeitalters Konstantins stilisiert.¹⁹¹ *Modos* umfasst somit auch die Art und Weise des Sprechens,

186 Konstantin nennt einige Beispiele solcher ‚innovativer‘ Gattungen wie Tragödie, Komödie, Elegie und Lyrik (*Epist. Const. 3–4*). Wie ERNST 2012, 27 (Anm. 20) bemerkt, geht es hier sicher auch um die Mischung verschiedener Gattungselemente in einem Text wie beispielsweise Alltagssprache in der Tragödie oder die Mischung zweier Versmaße in der Elegie. Auch Optatians Texte bedienen sich verschiedener Gattungselemente aus Epos (z. B. Hexameter, Rolle des Sprechers als *vates*), Epigramm (z. B. Meta-Intexte, inschriftenähnliche Rasterstruktur) oder Elegie (z. B. Distichon), um ihre hybride Form zu erzeugen. Vgl. zum schwierigen Verständnis der Stelle auch POLARA II. 1973, 25, der die Zugehörigkeit unterschiedlicher Gattungen zu den „*leniora genera*“ diskutiert.

187 *Epist. Const. 2: in propatulo usus istius fuit.*

188 *Epist. Const. 2: id ex ea indicere, quod possit.*

189 Motive des Feinen und Zarten sind seit Kallimachos programmatisch für die poetische Kleinform, vgl. z. B. Call. *h. 2.105–113*. Im römischen Bereich sind es v. a. die Neoteriker wie Catull, Laevius oder Calvus, die dieses Dichtungsideal prominent machten. CASTORINA 1968, 275–277 beschreibt Optatian und Ausonius als Vertreter einer spätneoterischen Literaturauffassung.

190 Vgl. die Übersetzung von ERNST 2012, 27: „wenn sie die erhabenen Klänge (des Epos und der Tragödie) verlassen“. Meiner Meinung nach bezieht sich *gravioribus sonis* jedoch nur auf den Hexameter als Versmaß des Epos. Die Tragödie scheint in der hier vorgeführten Gattungshierarchie bereits zu den ‚sanfteren‘ Gattungen zu gehören (*inligavit alter cothurnis et prope cotidianis ac moralibus verbis affectus hominum comoediis locutus est, Epist. Const. 3*). POLARA II. 1973, 24 geht in seinem Kommentar zur *Epist. Const.* nicht näher auf die Interpretation von *gravioribus sonis* ein.

191 Vgl. zu dieser sakral konnotierten Verwendung von *vates* als Verkünder der Konstantinischen Segensherrschaft *carm. 2.1, 18, 35, i.1: sancte, tui vatis, Caesar, miserere serenus; carm. 3.7: tu mentem inspiras vatis; 23: vatis voce tui; carm. 6.17: factorum gnarum tam grandia dicere vatem; carm. 18.17: tu vatem firmes dictus, i.2: aurea lux vatium, silvae mihi praemia serva*. Programmatisch bezeichnet sich Optatian bereits in *carm. 1* als Sänger (*vatis praesentia fata, carm. 1.11*), in ähnlich allgemeiner Verwendung auch *carm. 2.9; carm. 3.i.5–6; carm. 10.18; carm. 25.3; carm. 26.2*. Zudem

also das Selbstverständnis des Dichters als Sänger, das Optatian auf seine quadratischen *panegyrici* überträgt.

Durch die argumentative Verbindung von Dichtung und Rhetorik in den ersten beiden Abschnitten des Briefes enthält *gravioribus sonis* zusätzlich einen Verweis auf die Redekunst. Bedeutungsvolles wird dem Kaiser in der Regel in einer epideiktischen Rede vorgetragen. Bei Optatian liegen alle zentralen Elemente des Herrscherlobes in einer komprimierten medialen Form vor. Seine Texte sind quadratische Miniatur-*panegyrici*, die auf einem Raster von 35 auf 35 Buchstaben die Leistungen des Kaisers beschreiben, ein konkretes oder abstraktes Bildmotiv seiner Herrschaft erzeugen und ihn als aktiven Rezipienten erfordern. Vor diesem Hintergrund betrachtet ist das hier eröffnete Spannungsfeld zwischen bedeutungsschweren und – scheinbar – leichtfüßigen Textsorten in zweifacher Hinsicht in die Argumentation des Briefes eingebunden. Einerseits meint *modos flexerunt*, dass Optatian das epische Versmaß des Hexameters in seine quadratischen Gittergedichte überführt, deren Basis- und Intexte ebenfalls im Metrum erklingen.¹⁹² In dieser Deutung bewegt sich die Translationsleistung des Dichters innerhalb des Rasters Poesie. Andererseits steht *modos flexerunt* dafür, dass Optatian das, was man dem Kaiser üblicherweise in einer epideiktischen Rede vorträgt, als komplexe Lektüreaufgabe aus Text- und Bildelementen vorlegt. In dieser Interpretation beschreibt *modos flexerunt* einen Translationsakt, der die Grenzen von Rhetorik und Dichtung überschreitet, worauf Konstantin im Fortgang seines Briefes noch intensiv zu sprechen kommt.¹⁹³ Optatians Texte übersetzen das Metrum des Hexameters nicht nur in das neue Textformat des *carmen cancellatum*, sondern auch die Art und Weise, dem Kaiser einen bedeutungsvollen *panegyricus* vorzutragen, in eine innovative poetische Kleinform aus Text und Bild, deren performative Realisation nur der Kaiser selbst vollziehen kann.

Zu Beginn seines Schreibens präsentierte sich Konstantin als erfahrener Kenner von Literatur, der über unterschiedliche Textsorten und Gattungen urteilt. Im fünften bis siebten Abschnitt erweitert er sein Bild eines Literaturkritikers um das des Förderers der Künste:¹⁹⁴

5. *Defuit quorundam ingeniis temporum favor, qui non secus doctrinae deditas mentes inrigare atque alere consuevit quam si clivosi tramitis supercilio rivus elicitus scaturrientibus venis arva arentia temperavit.* 6. *Saeculo meo scribentes dicentesque non aliter benignus auditus quam lenis aura prosequitur;* 7. *denique etiam studiis meritum a me testimonium non negatur.*

kommt *vates* häufig im Zusammenhang eines Anrufs an Apoll oder die Musen vor, vgl. *carm.* 2.11–12; *carm.* 3.4–5; *carm.* 7.8, 19; *carm.* 18.24; *carm.* 19.21. In *carm.* 11.4: *tu vatem, tu, diva, mone* spricht der Dichter die Göttin Roma an. In *carm.* 15.15, einem anazyklischen Vers, der vorwärts ein Hexameter, rückwärts ein Sotadicus ist, nennt sich Optatian *vates ruris*, „bukolischer Dichter“.

¹⁹² Diese Deutung schlägt ERNST 2012, 27 (Anm. 19) vor.

¹⁹³ *Epist. Const.* 8–9.

¹⁹⁴ *Epist. Const.* 5–7. Übersetzung aus ERNST 2012.

5. Es fehlte der Beifall bestimmter Zeiten für ihre Talente, der Beifall, der nicht weniger die der Wissenschaft ergebenen Geister zu bewässern als zu nähren pflegt, wie wenn vom Gipfel eines steilen Gebirgspfad es ein Bach, aus den sprudelnden Adern (des Berges) hervorgelockt, ausgetrocknete Gefilde kühlt. 6. In meinem Zeitalter begleitet Leute, die schreiben und (öffentlich) reden, nicht anders eine wohlwollende Zuhörerschaft als ein sanfter Lufthauch; 7. überhaupt wird auch den Studien (in dieser Richtung) von mir das berechnigte Zeugnis nicht verweigert.

Anders als in Zeiten, in denen die Kaiser Kunst und Literatur nicht aufgeschlossen gegenüberstanden, sei es Konstantin ein Anliegen, das Kulturwesen seiner Zeit zu fördern.¹⁹⁵ Bei ihm fänden sowohl Literaten und Redner (*scribentes dicentesque*, *Epist. Const.* 6) als auch diejenigen Gehör, die sich der Wissenschaft widmen (*studii*, *Epist. Const.* 7). Der Kaiser verspricht, ihnen wohlgesinnt zuzuhören (*benignus auditus*, *Epist. Const.* 6), ein verdientes Urteil auszustellen (*meritum a me testimonium*, *Epist. Const.* 7) und sie mit seinem milden Geist zu begleiten (*lenis aura prosequitur*, *Epist. Const.* 6). Zur Illustration seines Anspruches als Förderer der Künste bedient sich Konstantin eines Gleichnisses aus den *Georgica* Vergils.¹⁹⁶ Der Kaiser präsentiert sich als nährendes Wasserader, die trockene Landstriche bewässert und dadurch zu neuem Leben erweckt.¹⁹⁷ Der intertextuelle Verweis macht den Kaiser zum gelehrten Literaturkenner, der sein Anliegen in einer literarisch angemessenen Form darzustellen weiß.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Vgl. zu einer ähnlichen Interpretation BERNDT 1960, 118, 121.

¹⁹⁶ Verg. *georg.* 1.108–109: *ecce supercilio clivosi tramitis undam | elicit?* (GEYMONAT 1973). In seiner „Rede an die Versammlung der Heiligen“ präsentiert sich Konstantin ebenfalls als Vergilleser und -interpret. Dort deutet der Kaiser die vierte Ekloge als vorchristliches Zeugnis für die Ankunft und Heilsbringung Christi, vgl. *Orat. ad sanct. coet.* 19.3–21.3. Konstantin bedient sich bei seiner Interpretation der Allegorese, die Laktanz, enger Vertrauter und Prinzenerzieher seiner Sohnes, für eine christliche Poetologie entwickelte, vgl. GIRARDET 2013, 114–115; HOSE 2007, 547–548. Die Forschung sieht in dieser dezidiert christlichen Deutung ein wichtiges Zeugnis der spätantiken Vergilrezeption, die weitgehende Auswirkungen auf die Vergillektüre und -exegese der folgenden Jahrhunderte hatte, vgl. v. a. GIRARDET 2013, 104–115, der die Forschungsliteratur intensiv diskutiert. Eine Einzelbetrachtung bietet RADKE 1978. Die Eklogeninterpretation schließt sich in der „Rede an die Versammlung der Heiligen“ an die christliche (Um-)Deutung eines sybillinischen Orakelspruchs an, dessen Echtheit der Kaiser durch ein Akrostichon zu belegen sucht.

¹⁹⁷ *Epist. Const.* 5: *quam si clivosi tramitis supercilio rivus elicitus scaturientibus venis arva arentia temperavit*. Auch Horaz verwendet das Gleichnis eines Gebirgsbachs, der steil von den Höhen eines Bergkammes herabschießt, in poetologischer Hinsicht (*Hor. carm.* 4.2.5–8). In Ode 4.2 ist es Pindar, Horaz' Vorbild, dessen literarische Größe, Qualität und Dynamik in dem Bild des Baches zum Ausdruck kommt.

¹⁹⁸ Wir haben keine Zeugnisse, die über Konstantins persönliche Bildung Auskunft geben. Geht man, wie oben gezeigt, davon aus, dass ein Beamter der kaiserlichen Kanzlei die *Epist. Const.* verfasste, so ist diese Passage als rein panegyrischer Topos zu verstehen. Ähnlich verwendet Eusebius in seiner *Vita Constantini* das Motiv der Zweisprachigkeit des Kaisers, vgl. TORRES GUERRA 2013. Als lateinischer Muttersprachler habe Konstantin beim Konzil von Nicaea 325 auf Griechisch zwischen den vornehmlich griechischsprachigen Bischöfen verhandelt und die Runde dadurch zu einer Einigung bewegt, was TORRES GUERRA 2013, 17–18 als enkomiastisches Motiv identifiziert. Inwieweit Konstantin selbst Griechisch sprach, schrieb oder verstand muss aufgrund fehlender und z.T. wi-

Die Bezugnahme Konstantins auf die ausgebliebene Kulturförderung früherer Regenten ist nicht vollkommen ahistorisch.¹⁹⁹ Zwar war die Förderung von Kunst und Literatur seit Augustus ein zentrales Anliegen der *principes*, dem sich die römischen Herrscher unterschiedlich intensiv verschrieben,²⁰⁰ jedoch brach diese institutionelle Form der Förderung von Literatur unter den Soldatenkaisern durch ständige politische Umbrüche weg.²⁰¹ Besonders das 3. Jh. gilt als eine Stagnationszeit dichterischer Produktivität.²⁰² Erst am Ende des 3. und zu Beginn des 4. Jhs. zeigte sich wieder gesteigerte literarische Aktivität, die mit dem Werk des Karthagers Nemesian einsetzt.²⁰³ Auch die Herrscher der ersten Tetrarchie trugen zu diesem wachsenden Interesse an rhetorischer und literarischer Bildung bei. Sie hatten das Reich vereint und unter vierfacher Führung in eine Zeit politischer Stabilität geführt. Durch diesen Sicherheitsaspekt förderten sie den institutionellen Charakter von Bildung und Literatur, der an eine charismatische Herrscherpersönlichkeit gebunden war, um dauerhaft Bestand haben zu können.²⁰⁴ Die Nähe zum Kaiser sowie das Bedürfnis, seine rhetorischen Fähigkeiten vor ihm zu demonstrieren, bestimmten den panegyrischen Gestus des gesamten 4. Jhs., an dessen Beginn die Zeit der Tetrarchie steht. Dementsprechend ist es nicht zufällig, dass die frühesten Reden der *Panegyrici Latini* auf Maximian (*Pan. Lat.* 10[2] im Jahr 289; *Pan. Lat.* 11[3] im Jahr 291) und den Vater Konstantins Constantius Chlorus (*Pan. Lat.* 8[5] im Jahr 297 oder 298) gehalten wurden. Die Zusammenstellung programmatischer enkomiasischer Reden in einer Sammlung zeigt das hohe Repräsentationsbedürfnis vor dem Kaiser, um dessen Förderung die Intellektuellen des 4. Jhs. konkurrierten.

Optatian spielt den Unterschied zwischen Literaten, die Gedichte schreiben, und solchen, die als Rhetoren epideiktische Reden halten, gegeneinander aus. Seine

dersprüchlicher Informationen offen bleiben. Jedoch besteht in der zeitgenössischen Panegyrik offenbar der Wunsch, Konstantin als belehrten Kaiser mit umfassender Bildung darzustellen, was auch für das Verständnis der panegyrischen Stoßrichtung Optatians zentral ist.

199 Vgl. zu einer Phase literarischer Restauration unter Konstantins Herrschaft GREEN 2010; HOSE 2007; EIGLER 2006; HERZOG 1989.

200 Konstantins persönliches Zutun zu dieser Entwicklung muss jedoch mit Vorsicht beurteilt werden. EIGLER 2006, 63–64 beschreibt den enormen literarischen Innovationsschub in Konstantinischer Zeit als ein Feld unterschiedlicher Möglichkeiten, in dem die Herausbildung einer christlichen Literatur als prägende Entwicklung heraussticht. Konstantin sei jedoch nicht das planerische Zentrum dieser Literaturlandschaft gewesen, die sich in verschiedenen Teilen des Imperiums unterschiedlich entwickelt hätte, sondern ihr Unterstützer und Förderer (64). Von einer gezielten Kulturpolitik im Sinn des Augustus, wie sie BERNDT 1960, 133–141 beschrieben hat, könne man in Konstantinischer Zeit jedoch nicht sprechen (63).

201 Vgl. zu den Auswirkungen der gesellschaftspolitischen Entwicklungen im 3. Jh. auf die zeitgenössische Literatur CONTE 1994, 593–595.

202 Eine Ausnahme dieser Entwicklungen bildet die große Blüte und Entfaltung der römischen Rechtsliteratur bis zur Mitte des 3. Jhs., vgl. FUHRMANN 1995, 42–45.

203 GREEN 2010, 68; FUHRMANN 1995, 46–47. Vgl. zum innovativen Gestus der Dichtung Nemesians auch HOSE 2007, 538–540.

204 CONTE 1994, 621–622.

panegyrischen Textquadrate legen dem Dichter verschärfte Bedingungen im Umgang mit Sprache und Metrum auf. Gleichzeitig entbinden sie ihn nicht von der Pflicht, genrespezifische Panegyrik zu betreiben. Auf das Wechselverhältnis von kompositorischer Freiheit in prosaischen Reden und der Bindung eines Dichters an das Metrum geht Konstantin in den nächsten beiden Abschnitten seines Briefes ein:²⁰⁵

8. *Liber assidue cursus orationibus fuit; eos vero qui versibus dicerent certis finibus lex metris statuata continuit: quare non immerito illud usus invenit, ut hoc genere dicturis Heliconis aut Parnasi sacra peterentur, cum mortalis ingenii deficient substantia necessaria viderentur auxilia divina.* 9. *Gratum mihi est studiorum tuorum facilitatem in illud exisse, ut in pangendis versibus dum antiqua servaret etiam nova iura sibi conderet.*

8. Frei war stets für die Reden der Lauf (des Vortrags); diejenigen aber, die in Versen sprechen wollten, hielt die Regel, die durch die Metren festgesetzt war, in bestimmten Grenzen: Deshalb fand die dichterische Praxis nicht zu Unrecht heraus, daß von denjenigen, die sich anschicken, in dieser Gattung zu reden, die Heiligtümer des Helikon oder des Parnaß erstrebt werden, da, wenn das Vermögen des sterblichen Talents schwindet, göttliche Hilfe notwendig scheint. 9. Angenehm ist mir, daß die (künstlerische) Fertigkeit in Deinen Studien darauf abzielte, beim Dichten von Versen, während sie die alten Gesetzmäßigkeiten bewahrte, für sich selbst neue zu begründen.

In der Wahrnehmung Konstantins starten Dichter und Redner unter ungleichen Bedingungen. Anders als ein *rhetor*, der es gewohnt war, eine Rede aus dem Stegreif mit passender Mimik und Gestik vor Publikum vorzutragen (*liber assidue cursus orationibus fuit*, *Epist. Const.* 8), arbeitet sich ein Dichter in erster Linie an den Vorgaben ab, die ihm Versmaß und poetische Gattung auferlegen (*certis finibus lex metris statuata continuit*, *Epist. Const.* 8). Der Einfallsreichtum eines enkomiasistischen Redners, interessante Anekdoten über Abstammung und Leben des Kaisers zu imaginieren, ist in erster Linie inhaltlicher Natur.²⁰⁶ Im Vergleich zur rhetorischen *inventio* verläuft die Erfindungskraft eines Dichters von Beginn an in engeren Grenzen, die Gattung, Metrum und Versgrenzen vorgeben. Konstantin scheint dieses Spannungsfeld zwischen inhaltlichem Innovationsdrang und strengen formalen Auflagen erkannt zu haben. In seinen Augen schlägt Optatian mit seinen Gittergedichten aus der Not eine Tugend. Optatians *carmina cancellata* seien ihm gerade dadurch so angenehm, dass sie die ursprüngliche Form des Hexameters beibehielten (*dum antiqua servaret*, *Epist. Const.* 9) und aus dieser Tradition heraus ein neues Dichtungskonzept begründeten (*nova iura sibi conderet*, *Epist. Const.* 9). Mit dem Verb *conderet* macht der Kaiser Optatian zum Begründer einer neuen poetischen Gattung und unterstreicht den avantgardistischen Anspruch des Dichters, der selbst

²⁰⁵ *Epist. Const.* 8–9. Übersetzung aus ERNST 2012.

²⁰⁶ Vgl. grundlegend zur *inventio* in den *Pan. Lat.* ENENKEL 2000.

immer wieder auf die kompositorische Neuartigkeit seiner Gittergedichte verweist.²⁰⁷

Dem Drang nach rhetorischer *inventio*, immer wieder originelle, dem Anlass der Rede entsprechende Textpassagen zu entwickeln, begegnet Optatian mit formaler Variation. Seine Basistexte kombinieren klassische panegyrische Sujets mit traditionellen Merkmalen des Epos: dem Hexameter als Metrum einerseits, dem Sprechgestus eines *vates* andererseits. Im Intext, der zweiten Textebene, verdoppelt sich dieser Schritt. Auch hier operiert der Dichter mit üblichem Herrscherlob und tritt als *vates* auf. Das Metrum der *versus intexti* ist meist ebenfalls der Hexameter, jedoch begegnen auch elegische Distichen oder Sotadici.²⁰⁸ Die Doppelschichtigkeit der formalen *inventio* wird auf der obersten Textebene von einem bildhaften, geometrischen, litteralen oder numerischen Muster gekrönt. Während ein Redner in einem rhetorischen Vortrag mit inhaltlicher Varianz oder geistreicher Gestik und Mimik operieren kann, rufen Optatians Texte schon durch ihre dreidimensionale Struktur, ihren figuralen Charakter und ihre Farbigkeit Staunen über den Erfindungsreichtum ihres Produzenten hervor. Die darunterliegende metrische Komplexität steigert die Bewunderung während des Leseakts.

Für die Komposition eines Gittergedichts potenzieren sich die technischen Grenzen, die Dichtungstexten ohnehin auferlegt sind. Im zehnten und elften Abschnitt seines Briefes präsentiert sich Konstantin als interessierter Leser der *cancelata*, der die kompositionellen Vorgaben durchdrungen hat:²⁰⁹

10. *Vix hoc custoditum pluribus fuit, ut nodis quibusdam artis innexi citra interventum vitii inculpatum carmen effunderent; 11. tibi nominum difficultate proposita, numero litterarum, distinctionibus versuum, qui ita medium corpus propositi operis intermeant, ut oculorum sensus interstincta colorum pigmenta delectent, hoc tenere propositum, ut haesitantiam carmini multiplex legis observantia non repararet.*

10. Kaum wurde das von einigen wenigen eingehalten, daß sie, verwoben in bestimmten Knoten der Kunst, ohne das Dazwischentreten eines Fehlers ein unbescholtenes Gedicht ausfließen ließen, 11. während Du Dir die Schwierigkeit der Namen vorgenommen hast, dann die Zahl der Buchstaben, die Unterschiedlichkeit der Verse, die so mitten zwischen den Körper des geplanten Werkes gehen sollten, daß die unterschiedlichen Farbtönungen die Sinne der Augen

207 *Carm.* 3.24–25: *et Pegaseo nova carmina potu | exercent; carm.* 8.1: *accipe picta novis elegis; carm.* 10.18: *nova vincula mentis; carm.* 9.i.3: *mens vocat, ausa novas metris indicare leges; carm.* 16.2–3: *iuvat inclita linguae | munera Graiorum Musa modulante novare; carm.* 19.4: *novis mea pagina votis, 12–13: condigna novis florentia votis | voto scripta cano, 19: quoque texta novo cane laurea plectro; carm.* 21.4: *Calliope partita novis sibi vincula curis* (s. v. *novo, novus*).

208 Im Intext *carm.* 21.i.2 gibt es einen anazyklischen Vers, der vorwärts gelesen ein Hexameter ist und bei einer Rückwärtslektüre zum Sotadicus wird. In *carm.* 19.i.1–2 wird aus dem lateinischen Grundtext in Hexametern am dargestellten Schiffsmast ein griechisches Distichon. Die *variatio* metrischer Spielereien bei Optatian überschreitet durch zwei Leserichtungen nicht nur die technischen Vorgaben zum Versbau, sondern auch die sprachlichen Grenzen eines einzigen Zeichensystems, mit dem er zwei Sprachen zugleich bedient, vgl. zur Zweisprachigkeit der *carm.* Optatians Kapitel 2.1.2.

209 *Epist. Const.* 10–11. Übersetzung aus ERNST 2012.

erfreuen, und die den vorgenommenen Plan erfüllten, daß (nämlich) die vielfache Einhaltung der Regel nicht zu einem Stocken (im Versfluß) führte.

Ob Konstantin das Gittergedicht, das ihm Optatian als Kostprobe seiner dichterischen Fähigkeiten übersandte, realiter in individueller Lektüre las, lässt sich heute nicht mehr zurückverfolgen. Der Kaiser gibt sich in seinem Antwortschreiben jedenfalls bemüht, schwierige Kompositionsprinzipien der Gittergedichte aufzuschlüsseln. Neben der Schwierigkeit, dass viele Begriffe an bestimmten Stellen des Basistextes stehen müssen, um diagonale oder vertikale Verse einziehen zu können (*nominum difficultate proposita*, *Epist. Const.* 11),²¹⁰ nennt der Kaiser die festgelegte Anzahl an Buchstaben pro Vers (*numero litterarum*, *Epist. Const.* 11) sowie die unterschiedliche Richtung der Verse in In- und Grundtext (*distinctionibus versuum*, *Epist. Const.* 11).

Besonders beeindruckt ist der Kaiser vom Kunstwerkcharakter der *cancellata*. So schreibt er, die unterschiedliche Farbgebung der Buchstaben und Verse erfreue seine Sinne.²¹¹ Doch nicht nur die Augen Konstantins staunen über die Gittergedichte. Auch die metrisch einheitliche Struktur der *carmina* in Basis- und Intext ist dem Kaiser aufgefallen.²¹² Die synästhetische Konzeption der Texte, visuelle, klangliche und haptische Elemente zusammenzuführen, scheint ihre Wirkung auf den Kaiser nicht verfehlt zu haben. In diesem Zusammenhang geht Konstantin noch einmal auf den schwierigen Produktionsakt der Gittergedichte ein. Er entwirft das Bild eines Dichters, der sich selbst in die Knoten seiner Kunstfertigkeit verstrickte (*ut nodis quibusdam artis innexi*, *Epist. Const.* 10). Ein ähnliches Bild zeichnet Optatian von sich, wenn er Apoll um Hilfe für seine netzartige Dichtung bittet, in die er sich während der Produktion verstrickte.²¹³ Die Metapher des Knotens kommt an mehreren Stellen in Optatians Werk vor. Sie fasst die synästhetischen Qualitäten seiner Texte, die meist so eng miteinander verwoben sind, dass man sie kaum trennen kann, in einem Begriff pointiert zusammen. Gleichzeitig steht die Knotenmetaphorik erneut für den komplexen Produktionsakt der Gedichte, bei dem der Dichter alle synästhetischen Ebenen des Textes zusammenführt wie einzelne Schnüre, die man an unterschiedlichen Stellen miteinander verknötet, um am Ende ein funktionsfähiges Netz in Händen zu halten.

Konstantin präsentiert sich als interessierter Leser, der über die Produktion des Textes im Detail nachgedacht hat. Aus einem wie auch immer gearteten Rezeptions-

210 Eine alternative Deutung von *nominum difficultate proposita* (*Epist. Const.* 11) wird ersichtlich, wenn man den Brief Konstantins zu *carm.* 10 in Beziehung setzt, das vermutlich das erste Geschenkgedicht an Konstantin war, vgl. dazu die untenstehenden Ausführungen zu den letzten Abschnitten des Briefes.

211 *Epist. Const.* 11: *ut oculorum sensus interstincta colorum pigmenta delectent*.

212 *Epist. Const.* 10: *inculpatum carmen*, 11: *ut haesitantiam carmini multiplex legis observantia non repararet*.

213 *Carm.* 19.19: *retito quoque texta novo cane laurea plectro*. Vgl. zu *carm.* 19 Kapitel 3.1.5.

akt ist ein Reflexionsprozess hervorgegangen, an dessen Ende ein lobendes Urteil des Kaisers steht.²¹⁴ Mit der Reaktion des Kaisers trifft Optatian ein zentrales Anliegen seiner panegyrischen Aktivität. In seinen Texten fordert er den Kaiser unter anderem heraus, sich den vorliegenden Gedichten mit seinem Verstand zu widmen. Im Intext von *carmen* 9 heißt es beispielsweise:²¹⁵

*Constantine fave; te nunc in carmina Phoebum,
mens vocat ausa novas metris indicere leges.*

Oh Konstantin, sei [sc. mir] gewogen; mein Verstand, der es wagte, den Metren neue Gesetze aufzuerlegen, ruft Dich, Apoll, nun zu meinen Gedichten.

Der Verstand des Dichters benötigt die Zustimmung des Kaisers, der seinem dichterischen Vorhaben gnädig gegenüberstehen möge (*Constantine fave*, *carm.* 9.i.2). Gleichzeitig wird Konstantin seinen Verstand brauchen, um das komplexe Gedicht zu entschlüsseln und die ‚neuen Gesetze im Versmaß‘, also die Intextverse in Form einer Siegespalme, zu entdecken. Der Kaiser ist Inspirationsinstanz, Ideengeber und intellektueller Ansporn des Dichters. Optatian arbeitet sich nicht nur an der lobenswerten Herrschaftsführung Konstantins ab, sondern schreibt die intellektuellen Fähigkeiten des Kaisers als unabdingbare Voraussetzung für die Rezeption seiner Texte in sie hinein. Er erzeugt dadurch eine agonale Situation, in der sich der Kaiser zu einer Reaktion herausgefordert fühlt. Das vorab gesicherte Terrain rhetorisch-panegyrischen Lobes, auf dem man dem Kaiser das präsentiert, was dem Anlass entsprechend gewünscht wird, gibt Optatian zugunsten eines durchaus riskanten intellektuellen Überbietungsgestus auf. Optatian rückt den Kaiser selbst in die Position des Panegyrikers. Der Dichter fordert Konstantin heraus, sich nicht nur gegenüber seinen eigenen intellektuellen Fähigkeiten zu beweisen, sondern auch ein dichterisches Qualitätsurteil zu fällen.

Die Idee, Panegyrik nicht als passiven Vortrag, sondern aktiven Aushandlungsprozess zwischen *laudator* und *laudandus* zu begreifen, spielt Optatian beim ersten Kontakt mit dem Kaiser aus. Indem er ihm ein erstes Gittergedicht schickt, ruft er Konstantin zu einer konkreten Positionierung gegenüber seiner neuen Kunstform auf. Aus Konstantins Antwortschreiben geht hervor, dass Optatian nicht nur die lobenswerten Taten und Tugenden des Kaisers, sondern auch seine intellektuellen Fähigkeiten anspricht. Konstantin wiederum nutzt das Geschenk, um sich als Träger eines scharfen Verstands und literarischer Bildung zu zeigen.

Wie komplex die panegyrische Kommunikationsstruktur ist, bei der beide Instanzen nach intellektueller Herausforderung und Anerkennung streben, zeigt das Urteil des Kaisers am Ende seines Briefes:²¹⁶

²¹⁴ *Epist. Const.* 12–14.

²¹⁵ *Carm.* 9.i.2–3.

²¹⁶ *Epist. Const.* 12–14. Übersetzung aus ERNST 2012.

12. *Gratum igitur hoc mihi dicationis tuae munus fuit: 13. exercitatio mentis et naturae facilitas comprobata est. 14. Tu cum tibi videas operis tui gratiam, quam ex meis petiveras auribus, non perisse, et proventu praesentis temporis exultare debebis et non indebitam laudem ingenii exercitatione captare.*

12. Angenehm war mir also das Geschenk Deiner Zueignung. 13. Diese Übung Deines Geistes und die (künstlerische) Fertigkeit Deiner Natur fand Anerkennung. 14. Da Du siehst, daß für Dich der Ruhm für Dein Werk, den Du von [sc. meinem Gehör]²¹⁷ erstrebt hattest, nicht vergangen ist, wirst Du Dich über den Erfolg (in) der gegenwärtigen Zeit freuen müssen und das nicht unverdiente Lob für die Gewandtheit Deines Talents empfangen.

Im zwölften und 13. Abschnitt seines Briefes bedankt sich Konstantin für die Zusendung einer ersten Gedichtprobe und schenkt dem Dichter seine volle Anerkennung für die von ihm vollbrachte Denkleistung (*exercitatio mentis comprobata est, Epist. Const. 13*). Interessant ist die Formulierung Konstantins, der Dichter habe Dank von seinem Gehör erbeten (*quam ex meis petiveras auribus, Epist. Const. 14*). Diese Passage greift auf das übliche panegyrische Szenario zurück, in dem der Kaiser einen mündlich vorgetragenen *panegyricus* hört. In Form der hier besprochenen brieflichen Korrespondenz ist es wahrscheinlich, dass Konstantin der Widmungsbrief Optatians von einem Beamten seiner Kanzlei vorgelesen wurde. Möglich ist auch, dass ein Rezitator dem Kaiser das exemplarische Gedicht, das den Brief begleitete, präsentierte, erklärte und vortrug.²¹⁸ *Carmen 10* erzielt den optischen Effekt, dem Kaiser in unterschiedlicher Kolorierung entgegen zu strahlen, auf den ersten Blick.²¹⁹ Auffällig betont der Kaiser in seiner *Epistula* den visuellen Charakter des Textes,²²⁰ seine metrisch aufwendige Gestaltung²²¹ und die knotenähnliche Anordnung der *versus intexti*, die in verschiedenen Richtungen über das Raster laufen.²²² *Carmen 10*

217 Die von ERNST 2012, 29 gebotene Übersetzung „den Du von mir erstrebt hattest“ (*quam ex meis petiveras auribus, Epist. Const. 14*) trifft den Kern der Aussage nicht vollständig. Die mediale Dimension des vorgetragenen Herrscherlobes, das der Kaiser mit seinem Hörsinn rezipiert, ist eine entscheidende Pointe der Stelle.

218 WIENAND 2012a, 370: „Die Gedichte können also nicht [sc. nur] vorgetragen werden, sie müssen dem Adressaten erklärt und von diesem studiert werden. Ihre Wirkung entfalten die *carmina* über die Kunstfertigkeit ihres Schöpfers und über das Staunen des Betrachters. Die Gedichte dienen vor allem dazu, gezeigt, betrachtet und erklärt zu werden. Die lautliche Ebene der *carmina* besteht somit nicht primär im Vortrag der Gedichte durch einen geschulten Orator, sondern vielmehr in der gemeinsamen Lektüre und im gegenseitigen Erläutern im kleinen Kreis, und sie ist untrennbar mit der bildlichen Ebene verwoben.“

219 Vgl. zu *carm. 10* Kapitel 3.2.3.

220 *Epist. Const. 11: ut oculorum sensus interstincta colorum pigmenta delectent.*

221 *Epist. Const. 11: numero litterarum.*

222 *Epist. Const. 11: distinctionibus versuum, qui ita medium corpus propositi operis intermeant*, ähnlich *Epist. Const. 10: ut nodis quibusdam artis innexi*. Die Stellen können als Reaktion des Kaisers auf die poetologische Aussage des Dichters in *carm. 10.6–7* verstanden werden, dass nur Konstantins Verstand die Knoten seiner Dichtung zusammenführen könne (*mens tantum, maxime Caesar, Aoniae nodos amplectitur, carm. 10.6–7*). Die Parallele ist auffällig, da Optatian das Substantiv *nodus* ansonsten nicht verwendet (s.v. *nodus*). Das Adjektiv *nodosus* (s.v. *nodosus*) tritt in

vereint alle Aspekte in besonderer Weise. Neben zwei langen Diagonalen, die jeweils einen Intextvers bergen (*carm.* 10.i.1–2),²²³ erzeugt das Strahlenmuster des Textes vier weitere Textfragmente (*carm.* 10.i.4–6). Um diese Bausteine zu lesen, wechselt der Leser an allen vier Seiten des Textquadrats seine Leserichtung von diagonal linear zu diagonal retrograd oder umgekehrt.

Der besondere Kniff des Textes besteht darin, dass sich die im Intext erzeugten Lobfragmente an den gegenüberliegenden Seiten spiegeln. Die Attribuierung Konstantins als *pius et felix* (*carm.* 10.i.4) und *pater imperas, avus imperes* (*carm.* 10.i.3) lässt sich sowohl von der oberen Seite des Basistextes aus als auch von der unteren lesen. Gleiches gilt für eine Lektüre von *omnia magnus* (*carm.* 10.i.6) und *aurei saeculi restaurator* (*carm.* 10.i.5), die jeweils von links und rechts außen zur Mitte hin gelesen werden. Die Doppelung der Intextverse legt dem Dichter bei der Produktion zusätzlich Schwierigkeiten auf. Die Verwendung desselben Wortmaterials im Intext zwingt ihn bei der Komposition des Basistextes dazu, aus gleichen Buchstabenkombinationen inhaltliche Varianz herzustellen. Auf den mühevollen Produktionsakt des Intextes in *carmen* 10 könnte Konstantin in Abschnitt elf seines Briefes Bezug genommen haben, wenn er schreibt, dass sich Optatian auch die vorgegebene Schwierigkeit der Namen (*tibi nominum difficultate proposita*, *Epist. Const.* 11) auferlegt habe. *Nominum* wäre dann als Bezeichnung für alle Intextverse zu verstehen, die in *carmen* 10 ausschließlich aus Attributen, Beinamen und Lobesbezeichnungen des Kaisers bestehen.

Zum Abschluss seines Briefes an Optatian tritt der Kaiser selbst als *laudator* auf, der ihm für die Ausübung seiner dichterischen Befähigung wohlverdientes Lob ausspricht.²²⁴ Wenn *carmen* 10 tatsächlich das erste Gittergedicht war, das Konstantin gesehen, unter Umständen sogar selbst gelesen hat, findet sich dort eine interessante Parallelstelle, in der Konstantin ebenfalls als Spender von *laus* auftritt:²²⁵

Tu mentem dicere donis

invitas laudis cum munere

Mit Deinen Geschenken lädst Du meinen Geist ein, mit der Gabe des Lobes zu sprechen

Der Sprecher verkehrt die Rollen von *laudator* und *laudandus*. In der Passage tritt der Kaiser, der üblicherweise panegyrisches Lob empfängt, gegenüber dem Dichter als Geber von Geschenken auf (*tu donis* | *invitas*, *carm.* 10.15–16). Durch seine Zustimmung zu Optatians innovativem Dichtungskonzept und seiner Aufmerksamkeit als interessierter Leser gibt der Kaiser dem panegyrischen Dichter erst die Gabe, die er zum Herrscherlob braucht (*laudis cum munere*, *carm.* 10.16). Das Geschenk des

carm. 3.30: *nodosos visus artis* in ähnlicher Verwendung auf und bezeichnet die ineinander verschlungenen Struktur des Musters an der Oberfläche.

²²³ *Carm.* 10.i.1–2: *Constantine maxime imperator et invicte* | *aeternae pacis providentissimus custos*.

²²⁴ *Epist. Const.* 14: *non indebitam laudem ingenii exercitatione*.

²²⁵ *Carm.* 10.15–16.

Kaisers an den Dichter ist die panegyrische Kompetenz schlechthin. Die Fähigkeit, panegyrisch aktiv zu sein oder als Literat bestehen zu können, ist in hohem Maß an den Gefallen und das Wohlwollen des Kaisers gebunden. Betrachtet man dieses vertauschte Rollenkonzept in *carmen* 10 und am Ende der *Epistula Constantini* im Verhältnis zueinander, entsteht eine prekäre panegyrische Situation für den Dichter. Optatian führt Konstantin bereits im Geschenkgedicht *carmen* 10 als Spender panegyrischer Kompetenz vor, der dem Dichter überhaupt erst die Möglichkeit gibt, diese Art von Text zu verfertigen. Damit nimmt Optatian Konstantins Zustimmung voraus. Die Bestätigung seiner Annahme erhält er erst mit dem Antwortschreiben des Kaisers (*Epist. Const.* 13).

Optatian nutzt das panegyrische Szenario in *carmen* 10, um sich als souverän agierender Sprecher zu präsentieren. Von seiner Art des Herrscherlobes ist er nicht zuletzt dadurch überzeugt, dass ihn Konstantin selbst inspirierte (*tu donis | invitas, carm.* 10.15–16). Dem Kaiser wiederum kommt neben der Rolle des Gebers auch die des Kritikers zu (*iudex, carm.* 10.14). Schließlich zielt Optatian auf Konstantins Urteil und die Wirkkraft seiner Texte (*effectum, Epist. Porf.* 3). In der vorgeführten Rollenkonstruktion kann der Kaiser nicht anders als mit Zustimmung entscheiden. Ohne seine bestehende Gabe, den Dichter zur panegyrischen Kompetenz zu führen, wäre der ihm vorliegende Text nie entstanden.

In der Wechselwirkung zwischen *carmen* 10 und Konstantins Antwortschreiben zeigt sich deutlich, dass Optatians Verständnis panegyrischer Kommunikation kein vorgefertigtes Schema ist, sondern als Raum verstanden werden muss, in dem Kaiser und Dichter unterschiedliche Rollen einnehmen können. Als Teil der dichterischen *inventio* Optatians verhandeln *laudator* und *laudandus* je nach Leserperspektive und Textgestaltung ihre Rollen immer wieder neu. Optatians Texte bilden demnach keine bereits vorhandene panegyrische Situation ab, sondern erzeugen sie in jedem Text und bei jeder Lektüre aufs Neue. Aus der performativen Dimension der Lektüre entsteht ein dynamisches panegyrisches Szenario, in dem sich Dichter und Kaiser immer wieder neu zueinander positionieren.

Epistula Porfyrii

In seiner *Epistula* präsentierte sich Konstantin als gebildeter Leser, Förderer der Künste und Literaturkenner mit scharfem Urteilsvermögen. Optatian fügt diesem Rollenverständnis eine weitere Dimension hinzu. Er lässt den Kaiser in seinem Brief, dem Antwortschreiben *Epistula Porfyrii*, als Inspirationsinstanz seiner panegyrischen Gedichte auftreten. Nach einer förmlichen Anrede des Kaisers mit anschließender *Captatio Benevolentiae* (*Epist. Porf.* 1–2) nennt der Dichter den Grund für seine erfolgreiche literarische Aktivität:²²⁶

²²⁶ *Epist. Porf.* 3. Übersetzung aus ERNST 2012.

3. *In quo mihi pro Heliconii verticis nemore, pro Castalii fontis haustu versifico, pro Apollinis lyrae Musarum concinentibus choris ceterisque quae poetis mos est carmen pangentibus invocare, tui mihi nominis aeterna felicitas et eius multiformis cum sua veneratione praefatio incentivum cecinit ad audendum, et ad expediendum pariter ingenium tribuit et effectum.*

3. Dabei sang mir anstelle des Hains auf dem Gipfel des Helikons, anstelle eines Schluckes aus der Verse schöpfenden kastalischen Quelle, anstelle des Chors der Musen, welche zur Lyra des Apoll singen, und anstelle der übrigen Dinge, welche bei den Dichtern, die ein Gedicht dichten, anzurufen Sitte ist, die immerwährende Glückseligkeit Deines Namens zu und seine Nennung zu Anfang des Briefes, wo er in vielgestaltiger Weise mit der ihm gebührenden Verehrung ausgesprochen wird, und spornte mich an, es zu wagen; es zu vollbringen, dazu trugen in gleicher Weise das Talent und die Wirkung bei.

Der Kaiser tritt als Inspirationsgottheit in Erscheinung. Anstelle der Musen oder Apoll habe Konstantins ewigwährender Name Optatians panegyrische Texte entstehen lassen. Dass Optatian auf das Gittergedicht verweist, das er Konstantin mit einem ersten Empfehlungsschreiben zusandte, geht aus Abschnitt zwei hervor. Hier heißt es, dass jenes Gedicht (*carmen*, *Epist. Porf. 2*), das der Dichter mit großen Mühen bei der Produktion verfertigte (*artioribus Musarum ligaveram vinculis*, *Epist. Porf. 2*), den Kaiser zufriedengestellt habe (*satis abundeque suffecerat*, *Epist. Porf. 2*). Es sei ihm ein Anliegen gewesen, so der Dichter, sein Werk in die siegreichen Hände des Kaisers zu legen, damit dieser es mit seinen leuchtend klaren Augen lese.²²⁷

Das Motiv, ein innovatives dichterisches Vorhaben als Wagnis darzustellen, das die erhoffte Publikumswirkung jedoch auch verfehlen könnte, ist in der römischen Dichtung weit verbreitet. Optatian bindet das *audacia*-Motiv in unterschiedlicher Weise in seine Texte ein. Zum einen ist der Dichter selbst waghalsig. An vielen Stellen in Optatians Werk steht die Waghalsigkeit (*audacia*) des Dichters der Milde (*clementia*) des Kaisers entgegen, der sich gegenüber seinem innovativen Dichtungskonzept gnädig zeigen möge.²²⁸ Auch Apoll bittet der Dichter um Zuspruch für sein poetisches Wagnis.²²⁹ Zum anderen lässt Optatian die Musen als Trägerinnen von *audacia* auftreten²³⁰ oder bezeichnet seine poetischen Produkte als tollkühn.²³¹ Im Brief Optatians an Konstantin ist das Motiv des Wagnisses an die Zustimmung des Kaisers gebunden, derer sich der Dichter zur Zeit der Abfassung des Briefes bereits

²²⁷ *Epist. Porf. 2*: *in tuas, Augustissime imperator, manus venisse victrices, legendum serenis oculis tuis*. Vgl. zur synästhetischen Qualität der Passage den Beginn dieses Kapitels.

²²⁸ *Epist. Porf. 7*: *nimirum agere gratias audebo*, 8: *deducere audeam Musas*; *carm. 3.31*: *ausa loqui mens*, 1.3: *mens vocat, ausa novas metris indicare leges*; *carm. 5.23*: *audens mens*; *carm. 16.1–2*: *audet | mens*; *carm. 20b.4*: *ausuro* (s. v. *audacia*, *audens*, *audeo*, *ausus*, *ausurus*). Auf die programmatische Stelle *Epist. Porf. 9*: *ausus sum*; *audaciae meae fomitem* gehe ich am Ende des Kapitels ein.

²²⁹ *Carm. 7.8*: *audentem me* (s. v. *audens*).

²³⁰ *Carm. 2.11–12*: *ausa precem vatisque edicere fata | tristia*; *carm. 3.20–21*: *audenterque loqui suadent | Aonides fretae*; *carm. 5.1.1*: *audent sibi devia Musae*; *carm. 6.1–2*: *audax | Musa*; *carm. 9.20*: *audax Musa*; *carm. 10.17–18*: *Camena | audet* (s. v. *audax*, *audenter*, *audeo*, *ausus*).

²³¹ *Carm. 3.1.4*: *vincere Apelleas audebit pagine ceras* (s. v. *audeo*).

sicher sein durfte (*clementiae tuae dignatione*, *Epist. Porf.* 1). Doch Konstantin habe Optatian nicht nur zu seinen *cancellata* inspiriert, sondern auch zu deren erfolgreichem Abschluss beigetragen (*ad expediendum*, *Epist. Porf.* 3). Sein dichterisches Talent (*ingenium*, *Epist. Porf.* 3), das der Kaiser in seinem Brief ausführlich lobte, sowie die Wirkung seiner Texte (*effectum*, *Epist. Porf.* 3) hätten gleichermaßen zur Herstellung seines poetischen Produkts beigetragen (*pariter tribuit*, *Epist. Porf.* 3). Interessanterweise thematisiert der Dichter an dieser Stelle nicht den aufwendigen poetischen Produktionsprozess, auf den Konstantin noch ausführlich eingegangen war.²³² Stattdessen nutzt er die Chance, Konstantins Selbstverständnis als Literaturkennner und Kritiker aufzugreifen und um die Dimension der göttlichen Urteilsfähigkeit des Kaisers zu erweitern.²³³

4. *Romanae Musae antistes nobilis Mantuanus, serena lux vatum et fons puri nectaris fecundus, in carmina exultat ac se plurimum iactat et iterum ac saepius Maecenatis testimonio gloriatur.* 5. *Quid ego faciam tenui pauper ingenio, meriti nunc usque perparvi?* 6. *Caelestis iudicii dignatione immensum pondus impositum est eius imperatoris testimonio, qui inter belli pacisque virtutes, inter triumphos et laureas, inter legum sanctiones et iura etiam Musis tibi familiaribus plaudis, ut inter tot divinae maiestatis insignia, quibus et invictus semper et primus es, huius etiam studii in te micet splendor egregius.*

4. Der berühmte Meister der Römischen Muse aus Mantua, das heiter strahlende Licht der Dichter, die reichlich strömende Quelle reinen Nektars bricht jubelnd in Gedichte aus und wirft sich häufig in die Brust und rühmt sich des Zeugnisses von Mäzenas immer wieder. 5. Was soll ich tun, der ich arm bin in meinem bescheidenen Talent und bis jetzt noch nur sehr kleine Verdienste vorweisen kann? 6. In der Wertschätzung des Urteils eines Himmlischen liegt für mich unermeßliches Gewicht beim Zeugnis dieses Kaisers, da Du zwischen den Tugenden des Kriegs und des Friedens, zwischen Triumphen und Lorbeer(kränzen), zwischen der Sanktionierung von Gesetzen und zwischen der Rechtsprechung aus den Musen, die Dir familiär verbunden sind, Beifall spendest, so daß unter den so zahlreichen Abzeichen Deiner göttlichen Majestät, durch die Du immer unbezwinglich bist und die erste Stellung einnimmst, auf Dich der vorzügliche Glanz auch dieses Studiums strahlt.

In Paragraph vier ruft der Dichter den Beginn des kaiserlichen Schreibens auf. Dort bot Konstantin eine Hierarchisierung literarischer Werke, in der er den Dichtern poetischer Kleinformen den Ruhm für ihre Mühen zugestand, der üblicherweise nur dem Gewicht und der Bedeutungsschwere (*pondus et gravitas*, *Epist. Const.* 1) eines Homer oder Vergil zukomme. In der *Epistula Porfyrii* stilisiert sich Optatian nun als Vergil, der sich des zustimmenden Urteils seines Maecenas, also des Kaisers, sicher sein darf (*Epist. Porf.* 4). Die auffällige Parallelisierung von *Maecenatis testimonio* (*Epist. Porf.* 4) und *imperatoris testimonio* (*Epist. Porf.* 6) unterstreicht diese Deutung.

Optatian nutzt Konstantins allgemein formulierte Aussage über die literarische Bedeutungskraft Vergils und Homers, um auf seine eigene literarische Qualität auf-

²³² *Epist. Const.* 10–11.

²³³ *Epist. Porf.* 4–6. Übersetzung aus ERNST 2012.

merksam zu machen. Seine Dichtung ist in höchstem Maße vom Urteil des Kaisers abhängig und erzielt nur dann ihren Effekt, wenn Konstantin ihr das Gewicht beimisst, das üblicherweise einem Homer oder Vergil zukommt. Doch Konstantin ist nicht nur der dichterische Patron Optatians, sondern auch ein Spender göttlichen Urteils (*caelestis iudicii dignatione*, *Epist. Porf.* 6). Die Überhöhung des Kaisers in die Sphäre des Göttlichen konkretisiert Optatian gegen Ende des sechsten Abschnittes. Als göttliche Inspirationsgottheit ist der Kaiser ein Verwandter der Musen, der sich neben seinen Amtsgeschäften und dem Führen von Kriegen Zeit für musische Tätigkeiten nimmt.²³⁴ Das Bild Konstantins, der als kulturell interessierter Kaiser die Musen in seinem Palast empfängt, begegnet später auch in den beiden Programmgedichten *carmen* 1 und 4.²³⁵

Gefolgt wird dieses Lob Konstantins als Musaget von einer Huldigung seiner Bildung. Neben seiner herausragenden Herrschaftsgewalt in Krieg und Frieden zeichne sich Konstantin im Bereich von Bildung und Wissenschaft durch große Strahlkraft aus.²³⁶ An einer weiteren Stelle seines Werks hebt Optatian die Bedeutung Konstantins als Inspirationsquelle der Dichter und Literaten seiner Zeit hervor:²³⁷

*Velle iubet numen, lux alma, et gaudia mundi
instituunt; sequitur curas in musica voto
virtutesque tuas et mores pandere gestit,
sancte, tuos. Crevit nostrae fiducia menti;
te duce namque pio gaudens sub munere nota
in iuga festinat Musis, ubi frondea semper
tectae canunt artes et notae vatibus undae.*

Gütiges²³⁸ Licht [sc. Konstantin], Dein göttliches Walten befiehlt, dass ich mich ans Werk mache und [sc. mich] die Freuden der Welt unterrichten; in einem Wunsch folgt die Musenkunst meinen Bemühungen und richtet sich vollkommen darauf, Deine Fähigkeiten und Charakterzüge, Verehrungswürdiger [sc. Konstantin], [sc. in einem Gedicht] kund zu tun. Dein Vertrauen ließ meinen Verstand wachsen; denn unter Deiner Führung eilt die Dichtkunst, die sich über Deine fromme Gabe freut, zu den Gebieten, die den Musen bekannt sind und wo die belaubten Dächer und die den Dichtern bekannten Gewässer immer die Künste besingen.

In seiner Darstellung ist Konstantin das Bindeglied zwischen der Welt der musischen Inspiration, dem Helikon, und der Sphäre der irdischen Dichter.²³⁹ Wie in der

²³⁴ *Epist. Porf.* 6: *etiam Musis tibi familiaribus plaudis.*

²³⁵ *Carm.* 1.9–10: *hinc trepido pede tecta petis venerabilis aulae, | horrida quod nimium sit tua nunc facies; carm.* 4.9–10: *quod textu scruposa siet mea pagina simplex, | disserat Augusto Calliopea mea.*

²³⁶ *Epist. Porf.* 6: *huius etiam studii in te micet splendor egregius.*

²³⁷ *Carm.* 7.13–19.

²³⁸ Die Ansprache Konstantins als *alme* transformiert den ursprünglichen Wortsinn des Stillens eines Kindes (*alere*) auf das Bild des Kaisers als Unterstützer von Dichtern und Literaten.

²³⁹ Vgl. dazu auch *carm.* 18.i.3a–f, wo Konstantin in allen Permutationsmöglichkeiten des Verses als *aurea lux vatium*, „goldenes Licht der Dichter“, apostrophiert wird. Vgl. zu *carm.* 18 Kapitel 3.2.2.

Epistula Porfyrii erscheint Konstantin einerseits als kaiserliche Inspirationsinstanz, mit deren Zutun sich Optatian überhaupt erst dem Herrscherlob verschrieb. Andererseits zeichnet der Dichter das Bild Konstantins als Gönner und Förderer der Künste, der mit den Musen in direktem Kontakt steht. In Konstantins Wesen kristallisieren sich demnach alle entscheidenden Voraussetzungen, die für die komplexe Lektüre der *carmina* Optatians unerlässlich sind. Konstantin besitzt neben einem klaren literarischen Sachverstand und scharfer Urteilsfähigkeit auch die Gabe, Optatians Texte mit inspiratorischem Leben zu füllen. Konstantin erweist sich in dieser Hinsicht nicht nur als der ideale Leser *par excellence*, sondern auch als ein würdiger Co-Produzent des Textes, der alle Eigenschaften in sich vereint, die auch der Dichter zum Verfassen seiner Texte benötigt.

Nach ausführlichen Dankesworten des Dichters für den kaiserlichen Zuspruch (*Epist. Porf.* 7–8) endet der Brief mit einer programmatischen poetologischen Metapher:²⁴⁰

9. *Denique oratus, Augustissime domine, temeritati meae da veniam, et quae nunc quoque pietatis tuae favore ausus sum inligare, digne admitte: audaciae meae fomitem aeternitatis tuae clementia suscitavit.*

9. Schließlich bitte ich Dich, erhabenster Herr, verzeihe meiner Verwegenheit, und laß gnädig zu, was ich auch nun unter Schutz Deiner Frömmigkeit zu verknüpfen gewagt habe: Den Zunder meiner Verwegenheit hat die Milde Deiner Unvergänglichkeit entfacht.

Optatian weist zum Schluss seines Briefes erneut auf den außerordentlichen Mut hin, den er bei der Konzeption seines Gedichtes auf sich genommen habe. Die Verwendung des Begriffs *fomitem* (*Epist. Porf.* 9) steht im Zusammenhang zweier unterschiedlicher Interpretationen, die zusammengedacht ein komplexes metaphorisches Bild erzeugen. Auf der einen Seite betont gerade der Zunder, der ein Feuer anheizt, das riskante Unterfangen Optatians, Konstantin als geeignete Form des Herrscherlobes ein komplexes *carmen cancellatum* zu präsentieren. Auf der anderen Seite konkretisiert der Dichter durch das Wort *fomitem* den Zusammenhang zwischen kaiserlicher Inspiration und dem Wagnis innovativer Dichtung. Ist ihm von Konstantin, dem ‚Musenersatz‘, das *ingenium* verliehen worden, solche Gedichte hervorzubringen, so liegt es nun in der Hand des Autors, wie er den daraus entstandenen Zündstoff einsetzt. Wie bereits an einer vorherigen Stelle des Briefes besprochen, ist das von Konstantin verliehene *ingenium* eine Gabe *ad expediendum* (*Epist. Porf.* 3), ein „ausbaufähiges Talent“, das der Dichter selbst formen und erweitern muss. Die dichterische Innovation Optatians ist demnach nicht nur von Konstantins Taten, Tugenden und seiner Persönlichkeit abhängig, sondern wird gerade erst durch sie angestoßen wie ein Feuer, das ohne geeigneten Zündstoff nicht entfacht werden kann.

²⁴⁰ *Epist. Porf.* 9. Übersetzung aus ERNST 2012.

Der Briefwechsel zwischen Optatian und Kaiser Konstantin bündelt die zentralen Aspekte der imaginierten panegyrischen Kommunikationssituation. Die dort thematisierten Kategorien sind grundlegend für das Verständnis der *carmina* Optatians. Gleichzeitig bieten sie den interpretatorischen Rahmen, in dem eine Untersuchung performativer Lesestrukturen mit dem Kaiser als adressiertem Leser stattfinden kann. Als ein singuläres Zeugnis der Korrespondenz von *laudator* und *laudandus* stehen beide Schreiben unter den Oberbegriffen Innovation und Translation. Zum einen verweisen Dichter und Kaiser immer wieder auf das neuartige Dichtungskonzept des *carmen cancellatum*. Als hybrides Textkonstrukt überführt ein Gittergedicht das traditionelle Dichtungsmetrum des Hexameters sowie den Sprechgestus eines *vates* in eine dreidimensionale Form. Die Mühen bei der Produktion (*mens*) sowie die Notwendigkeit, das vom Kaiser und Musen inspirierte *ingenium* auszudehnen, betonen Dichter und Kaiser gleichermaßen. Zum anderen zeigt sich im Briefwechsel, dass die Grenzen zwischen lobender und gelobter Instanz verschwimmen. Der Kaiser präsentiert sich nicht nur als interessierter Leser der poetischen Kreationen Optatians, sondern tritt auch als Literaturkritiker und Förderer der Künste seines Zeitalters auf.

Optatian erweitert das Bild des Kaisers als Musageten, indem er ihn zur Inspirationsinstanz seiner Texte macht. Mit seiner göttlichen Urteilsfähigkeit habe er dem Dichter überhaupt erst die Gabe verliehen, panegyrisch zu schreiben. Die Translationsleistung des Dichters, epideiktisches Lob in eine komplexe Text-Bild-Form zu übertragen, gipfelt darin, dass der Kaiser selbst als Verwandter der Musen erscheint, dem inspiratorischer Beistand zuteilwird. Für das Verständnis der Panegyrik Optatians ist die intellektuelle Herausforderung des Kaisers eine elementare panegyrische Kategorie. In der Konzeption Optatians ist Konstantin nicht nur der Co-Produzent des Textes, sondern auch ein Mitakteur des Dichters. In diesem Spannungsfeld aus dichterischer Inspiration, poetischer Innovation und panegyrischem Lobpreis verhandeln sowohl Kaiser als auch Dichter ihre Positionen von Text zu Text immer wieder neu.

Zusammenfassung: Optatians synästhetisches poetisches Programm

Ein Durchgang durch Optatians Programmtexte zeigt, dass ihre ästhetische Wirkung und panegyrisches Potential in höchstem Maß vom Kaiser als intendiertem Leser abhängt.

In *carmen* 1 verbindet Optatian sein synästhetisches Dichtungskonzept eng mit dem Medium Codex. Die materielle Ausgestaltung seines Buches macht Optatian einerseits an der Gunst des Kaisers fest, in der er gerade steht oder nicht steht. Andererseits nutzt er das synästhetische Potential des Lesemediums Codex, um seinen Texten eine spezifisch materielle Dimension einzuschreiben, die während der Lektüre erfahrbar wird. Um dieses ganzheitliche Lesegefühl in poetologischer Hinsicht zu erzeugen, bedient sich Optatian zahlreicher materieller Konzepte, wie der Metaphorik des Schroffen und Rauen, des Webens oder des Um- bzw. Abweges.

Optatians Selbstverständnis überschreitet demnach die sakrale Konnotation eines *vates* und rückt den Sprecher auch in die Nähe der Verfertiger bildender Kunst und Maler.

Anhand des Binnenproöms *carmen* 4 lässt sich zeigen, dass Optatians Texte nicht nur losgelöst und als Einzeltext auf der Buchseite agieren, sondern in enger Verbindung zu weiteren Texten im Corpus stehen. Als Paratext zu *carmen* 5 fungiert das vierte Gedicht als Widmungsepigramm an den Kaiser. Der in *carmen* 4 vorgeführte Rollentausch zwischen Kaiser (*laudandus*) und panegyrischem Dichter (*laudator*) ist das Ergebnis eines transformierten panegyrischen Szenarios, in dem der Kaiser als aktiver Rezipient des Textes gefordert wird. In diesem Sinn prägt die Herausforderung des Kaisers auf intellektueller Ebene die panegyrische Dimension der *carmina* Optatians maßgeblich.

Bereits die beiden Briefe von Dichter und Kaiser, die den Programmgedichten *carmen* 1 und 4 vorausgingen, zeichnen das Bild Konstantins als Förderer von Kunst und Literatur. Den Topos eines – literarischen – Goldenen Zeitalters unter Konstantin wird Optatian in seinen folgenden Gedichten vielfach aufgreifen.²⁴¹ In seinem Brief an den Kaiser lobt Optatian Konstantins göttliche Erkenntnis als Kritiker und Musaget. Sein Urteil habe ihn zu weiterer dichterischer Produktion angespornt. Ein ähnliches Selbstbild zeichnet Konstantin in seinem Brief an den Dichter. Dort präsentiert er sich als Literaturkenner, der die komplexe Produktionstechnik eines Gittergedichts intensiv durchdacht hat.

Um ihr panegyrischen Potential vollkommen auszureizen, sind Optatians Texte auf den Kaiser als aktiven Rezipienten angewiesen. Setzt ein Leser die konkrete und poetologische Materialität seiner *carmina* zueinander ins Verhältnis, wird das Leseerlebnis zusätzlich gesteigert und im Medium des Codex erfahrbar. Die Skalierung unterschiedlicher Entschlüsselungsebenen, die in den folgenden Kapiteln thematisiert werden, sind daher nicht ohne den Codex als Medium sowie den Kaiser als aktiven Rezipienten denkbar.

²⁴¹ *Carm.* 5.15–16: *sed et omnia laeta, | Constantine, bono nunc ludent otia saeclo*; *carm.* 5.28–29: *otia Caesaribus pacis dedit, aurea saecula | indulgens natis patriae pietatis honore*; *carm.* 8.13–14: *otia pacis amans. haec sunt mitissima dona, | hoc atavi meritum*; *carm.* 16.34: *dabis otia victor in orbe*.

3 Performative Lesestrategien bei Optatian: Ausprägungen und Entschlüsselungsebenen

Im Zentrum des folgenden Kapitels steht die detaillierte Analyse performativer Lese-strategien, die ein Leser an Optatians *carmina* herantragen kann. Die Grundlage dieses Rezeptionsästhetischen Ansatzes bilden die theoretisch-methodischen (2.1) und poetologischen (2.2) Vorüberlegungen der beiden vorausgegangenen Kapitel. In Anlehnung an Konzepte des Performativen aus den modernen Literatur- und Kul-turwissenschaften weisen Optatians Texte sowohl durch ihre sprachlich-semioti-sche Gestaltung als auch in ihrer Eigenschaft, während der Lektüre Ereignisse und Handlungen erfahrbar zu machen, performative Qualitäten auf. In beiden Pro-grammgedichten *carmen* 1 und 4 verbindet Optatian die multimodale Form seiner *carmina* mit dem Medium des Codex, während dessen Rezeption sich das synästhe-tische Potential seiner Texte entfaltet. Gleichzeitig konstruiert der Dichter ein inno-vatives panegyrisches Konzept, das sich in erster Linie an der intellektuellen Lei-stungsfähigkeit des Kaisers ausrichtet, wie die briefliche Korrespondenz zwischen Optatian und Konstantin zeigt.

Die von Optatian genutzten Strategien der Leserführung lassen sich in drei Ka-tegorien unterteilen: Ereignis (3.1), Fragmentierung (3.2), sowie Spiel und Rätsel (3.3). Die Entschlüsselungsdimensionen sind als textimmanente performative Lese-strategien zu verstehen, die ein Rezipient zur Lektüre heranziehen kann. Optatians Gedichte präsentieren ihrem Leser ein komplexes Gefüge verschiedenster Lektüre-varianten. Nicht zufällig implementiert der Dichter auf allen Ebenen seiner *carmina* performative Marker, die in direkter oder indirekter Folge bestimmte oder assoziierte Leseoperationen auslösen. Neben einzelnen Buchstaben, die als mehrdimensio-nale semantische Zeichen agieren, bieten Wörter, ganze Satzstrukturen, bildhafte Elemente oder geometrische Muster unterschiedliche Möglichkeiten zur performati-ven Realisation eines Textes. In letzter Konsequenz dienen die intratextuellen Verweise dazu, die Aufmerksamkeit des Lesers noch stärker auf den virtuoson Pro-duktionsakt und das damit verbundene Bedürfnis des Dichters zu lenken, offene dynamische Leseformen in einer technisch maximal geschlossenen Textsorte zu er-zeugen.

Die Zuordnung der *carmina* zu den einzelnen Entschlüsselungskategorien er-folgte auf der Grundlage intensiver Lektüre und der Bildung von Schwerpunkten. Viele Gedichte Optatians bieten ein so enormes performatives Potential, dass sie in mehrere, wenn nicht sogar alle drei Kategorien eingeteilt werden könnten. In den Einzelanalysen der Gedichte wird an geeigneter Stelle auf weitere, ebenfalls impli-zierte Lektürestrategien verwiesen.

Neben der Präsentation detaillierter Lektüreformen erhebt diese Arbeit den An-spruch, die von Optatian genutzten Rezeptionsmodi in unterschiedliche kulturelle Diskurse des 4. Jhs. einzuordnen. Am Einzeltext zeigt sich, dass die von Optatian genutzten Lesestrategien unterschiedliche ästhetische Modelle und Verfahren auf-

greifen, die aus weiteren Bereichen spätantiker Architektur, Kunst und Literatur bekannt sind. So begegnen im Bereich fragmentierter Lektüreformen diverse Anknüpfungs- und Vergleichspunkte zur Kompositkunst, die sich maßgeblich seit der Tetrarchie entwickelte. Doch auch im Bereich spätantiker Literatur, vor allem in Dichtungstexten, bildet der fragmentierte Umgang mit Sprache sowie Prä- und Intertexten ein charakteristisches Merkmal dieser literaturgeschichtlichen Epoche. Neben der Bezugnahme auf unterschiedliche Fragmentierungsmodelle beziehen Optatians *carmina* verrätselte Lektüreformen ein, die Parallelen in der spätantiken Spiel- und Rätselkultur haben, und konstruieren durch ihren geometrisch-schematischen Aufbau ein verändertes Verhältnis des Betrachters zum Text.

Ziel dieses Kapitels ist es, Optatians *carmina* als Produkt einer innovativen panegyrischen Technik aufzufassen. Optatian vollzieht mit der Komposition seiner Texte auf der Codexseite einen medialen Transformationsprozess, der zu einer Neupositionierung des panegyrischen Sprechers gegenüber dem Kaiser und umgekehrt führt. Anders als in zeitgenössischen enkomiaistischen Reden ist Konstantin nicht der zuhörende Adressat, sondern Mitakteur des Dichters, der aktiv an der Konstitution der panegyrischen Botschaft beteiligt ist. Mit dem Werk Optatians erfährt Panegyrik als literarische Technik eine mediale Neuausrichtung, die den *laudandus* zum Co-Produzenten seines Lobes werden lässt.

3.1 Lektüre als Ereignis

Ein Großteil der *carmina* Optatians entstand anlässlich der Vicennalien Konstantins im Juli 326 in Rom. Zu diesem imperialen Großereignis ließ Optatian Konstantin einen Geschenkcodex aus dem Exil überbringen. *Carmen* 1 stellt das Programmgedicht dieser Sammlung dar.¹ Neben der Widmung der Geschenkausgabe aus dem fernen Verbannungsort (*carm.* 1.7–10) preist der Dichter zwei weitere Bücher seiner *carmina* an. Erstens habe er Konstantin bereits vor seiner Exilierung eine Luxusversion seiner Gedichte in Purpur, Silber und Gold zukommen lassen (*carm.* 1.1–6). Zweitens verspricht Optatian dem Kaiser ein weiteres luxuriöses Gedichtbuch, wenn Konstantin ihn aus dem Exil entließe und er wieder Zugang zu teuren Materialien habe (*carm.* 1.15–18). In dieser Hinsicht verkörpert *carmen* 1 das poetologisch ausbuchstabierte Rehabilitationsgesuch, das den Wunsch des Dichters nach Rückkehr mit dem synästhetischen Konzept seiner Gedichte zusammenführt.

Welche Texte neben dem Programmgedicht im Geschenkcodex von 326 enthalten waren, lässt sich anhand der Handschriftentradition nicht feststellen.² Die uns erhaltenen Manuskripte hängen vermutlich von mindestens einer nachträglichen und um einige *carmina* erweiterten Publikationsfassung ab, die Optatian nach sei-

¹ Vgl. zur Interpretation von *carm.* 1 und den unterschiedlichen Gedichtausgaben Kapitel 2.2.1.

² Vgl. zur Zusammensetzung des Geschenkbuches von 326 Kapitel 2.2.1.

ner Rehabilitation selbst veranlasst haben könnte.³ Einen Anhaltspunkt, die Zugehörigkeit eines Textes zum Geschenkcorpus zu prüfen, bietet der Grad seines okkasionellen Charakters. Einige Gedichte nehmen direkt auf die *vicennalia* Bezug und simulieren das Zeremoniell performativ im Text. Andere *carmina* stehen wiederum in einer distanzierteren Perspektive zum Geschehen, indem sie das Goldene Zeitalter der Konstantinischen Alleinherrschaft preisen. Jedoch enthalten auch die Texte, die das Ereignis der *vicennalia* ausklammern und durch allgemeingültige Lobesformeln ersetzen, zahlreiche Segenswünsche (*vota*) an den Kaiser.

Das folgende Kapitel betrachtet die Gedichte anlässlich der *vicennalia* Konstantins als poetische Imaginationsorte. Aufgrund seiner Verbannung konnte Optatian den Feierlichkeiten in Rom nicht beiwohnen. Die *carmina* seiner Geschenkausgabe simulieren das festliche Ereignis im Medium des Textes und machen es durch die Lektüre des Kaisers performativ erlebbar. Das Kapitel beginnt mit Vorüberlegungen zu den historischen Umständen der Vicennalien (3.1.1) und dem okkasionellen Charakter der Gedichte Optatians (3.1.2). Im Umrissgedicht *carmen* 20 verbindet Optatian in der Figur der Wasserorgel seinen dichterischen Entwurf des Jubiläumszeremoniells mit seinem Anspruch als Konstantins Fest- und Lobdichter (3.1.3). Die Gedichte 5, 7 und 9 präsentieren sich durch ihre Oberflächenfiguren und semantischen Bezüge als Serie Konstantinischer Sieghaftigkeit. Sie perpetuieren das Moment militärischer Stärke im Leseakt des Kaisers (3.1.4). Im 19. *carmen* wird Konstantin zum Segel und Seemann seines panegyrischen Weltenschiffes, das anlässlich der *vicennalia* aus Optatians fernem Exilort Fahrt aufnimmt (3.1.5). Das Kapitel schließt mit Optatians dichterischer Verheißung eines *aureum saeculum* unter Konstantins Herrschaft, das sich an den *vicennalia* in besonderer Weise manifestierte (3.1.6).

Die *vicennalia* im Text: Ein Skalierungsversuch des Geschenkcorpus

Optatian nutzt unterschiedliche semantische Register, um Konstantins Regierungsjubiläum in seine Texte einzublenden. Die Skala an möglichen Performativitätsdi-

³ WIENAND 2017, 133–134. Vermutlich wird man sich diese nachträglich publizierte Version als eine Art Gesamtausgabe vorstellen dürfen, die neben den *carm.* auch einen Teil der Scholien enthalten haben könnte. PIPITONE 2012a, 27 bezeichnet die *carm.* 4 und 17 als „*carmi „speciali“*“, die Optatian für eine Publikationsfassung seiner Gedichte verfasst haben könnte. Im Rahmen dieser Arbeit werden den *carm.* 4 und 17 andere Funktionen zugewiesen. Aufgrund der engen Interaktion des vierten und fünften Gedichts muss man annehmen, dass *carm.* 4 als Binnenproööm innerhalb des Geschenkcodex angelegt war, vgl. zur Interaktion der *carm.* 4 und 5 Kapitel 2.2.2. und Kapitel 3.1.4. In *carm.* 17 sehe ich aufgrund einer stark veränderten Leserführung keinen Optatianischen Text, sondern halte dieses Gedicht für ein mittelalterliches Fabrikat, vgl. zu *carm.* 17 als metrisches Scholion zu *carm.* 18. Kapitel 3.2.2. Neben den im Folgenden aufgeführten Gedichten, die an Konstantin adressiert sind und den okkasionellen Charakter der *vicennalia* direkt oder indirekt transportieren, waren vermutlich auch die *carm.* 21, 23 und 25–27 im Publikationscorpus enthalten.

mensionen reicht vom generellen Lobpreis des Konstantinischen *aureum saeculum* und dem Darreichen von *vota*, über die Verewigung der Vicennalien in Form von Ehreninschriften und Siegessymbolen, bis zum performativen *enactment* des Festes im Medium des Textes. Alle im Folgenden aufgeführten Texte haben gemeinsam, dass sie Konstantin als Leser adressieren und direkt oder indirekt auf seine *vicennalia* Bezug nehmen.

<i>carmen</i>	Simulation der <i>vicennalia</i> im Text	Allgemeines Lob des Konstantinischen <i>aureum saeculum</i>
1	Programmgedicht: Das Buch als Geschenk	
2		Friedens- und Einheitsstiftung
3	Ereignis im Bild: <i>vultus Augusti</i>	
4	Binnenproöm: <i>vicennia picta</i>	
5, 6, 7, 9	Serielle Siegesdenkmäler – Der Text als Ehreninschrift (<i>carm.</i> 5) – Der Text als Schlachtfeld (<i>carm.</i> 6) – Der Text als Ehrenschild (<i>carm.</i> 7) – Der Text als Siegespreis (<i>carm.</i> 9)	
11		Friedens- und Einheitsstiftung
12		Friedens- und Einheitsstiftung
13		Friedens- und Einheitsstiftung
14	Der Text als Siegessymbol (ChiRho-Monogramm)	
15		Konstantins Abstammung von <i>divus Constantius Chlorus</i>
16	Der Text als zweisprachiges <i>votum vicennium</i>	
18		Friedens- und Einheitsstiftung
19	Ereignis und Erfahrung: Leser(r)eise in <i>carm.</i> 19	
20	<i>Vicennia triumphalia</i> : Jubiläumsmusik in <i>carm.</i> 20	

Die *carmina* 8 und 10 sind die einzigen Gittergedichte im Gesamtwerk, die sich einer Bezugnahme auf die zeremoniellen Feierlichkeiten entziehen.⁴ Beide Texte sind vermutlich einige Jahre vor Konstantins Regierungsjubiläum entstanden und waren

⁴ Neben diesen *cancellata* bringt auch *carm.* 14 seinen okkasionellen Charakter nur an einer Stelle knapp zum Ausdruck. Dort lässt Optatian arabische Gesandte erscheinen, welche die Festfeiern des kaiserlichen Antlitzes loben (*Arabs mox omnis ovat laudare sereni | oris lustra tui, carm.* 14.16–17).

daher nicht Teil der Geschenkausgabe. *Carmen* 10 stellte wahrscheinlich das erste *cancellatum* dar, das wohl in enger Verbindung mit dem Briefwechsel stand und den Kaiser vor der Exilierung Optatians erreichte.⁵ Auch in *carmen* 8 lassen sich keine Hinweise auf die *vicennalia* oder Konstantins Alleinherrschaft finden, dafür jedoch ein ausführliches Lob der Konstantinischen *domus divina*.⁶ Gleichzeitig legitimiert der Sprecher den Herrschaftsanspruch des Kaisers über eine Bezugnahme auf den Christengott (*Christi sub lege probata*, *carm.* 8.5), dessen Monogramm (Chi-Rho) und Heilsname (IESUS) als Siegessymbole an der Oberfläche präsent sind. Die Kombination aus der rückwärtsgewandten Bezugnahme auf den fiktiven Ahnherren Claudius Gothicus (*carm.* 8.14–17) und der gleichzeitigen Bindung an den christlichen Gott als Siegesgaranten wirken Mitte der 320er-Jahre anachronistisch. Konstantin entwickelte sein dynastisches Programm bereits ab der Dyarchie mit Licinius, sodass eine offensive Legitimierungsstrategie über Claudius Gothicus zu diesem Zeitpunkt fruchtlos erscheint.⁷ An seine Stelle waren die göttlichen Instanzen getreten, die Konstantin zur universellen Sieghaftigkeit geführt hatten: *Sol invictus* und der Christengott, die zur Zeit der *vicennalia* längst als militärische Erfolgsgaranten etabliert waren. Die panegyrischen Konzepte, die Optatian in *carmen* 8 miteinander verbindet, passen vielmehr in die Zeit zwischen 317 und 321.⁸ Es ist daher wahrscheinlich, dass Optatian den Text bereits zu einem früheren Zeitpunkt in Begleitung eines Einzelschreibens oder gemeinsam mit einer kleinen Empfehlungsausgabe an Konstantin schickte.⁹

Die Gedichte, die in der Tabelle aufgeführt sind, bilden eine kompositorische Einheit anlässlich der Vicennalien. Johannes WIENAND zeigte, dass einzelne *carmina* wegen der Nennung von Crispus' Namen nach dessen Ermordung aus dem *vicennalien*-Corpus herausgenommen werden mussten, bevor das Buch zur Präsentation gelangen konnte.¹⁰ Unabhängig von der Frage, welche Gedichte Konstantin am Tag seiner *vicennalia* tatsächlich überreicht wurden, zeigen alle genannten Texte, dass Optatian sie in Erwartung des Jubiläums schrieb.

5 Vgl. zur Interaktion von Briefwechsel und *carm.* 10 Kapitel 2.2.3. Vgl. zur Interpretation von *carm.* 10 Kapitel 3.2.3.

6 *Carm.* 8.6–22.

7 Vgl. zur Integration von Familienmitgliedern in die Herrschaftskonzeption Konstantins ab 317 WIENAND 2012b, 226.

8 Vgl. zu diesem Datierungsvorschlag WIENAND 2017, 151; WIENAND 2012b, 236; BRUHAT 1999, 495.

9 Ob *carm.* 8 in derselben Erstausgabe an Konstantin war wie *carm.* 10, muss aufgrund fehlender Informationen offen bleiben. Denkbar ist auch, dass sich Optatian nach der Zusendung von *carm.* 10 mit weiteren Gedichten beim Kaiser empfahl, vgl. dazu den offen formulierten Eintrag „dedication of individual *carmina cancellata* and probably a first *libellus*“ in der chronologischen Übersicht zu Leben und Werk Optatians bei WIENAND 2017, 158. Ähnlich urteilt POLARA II. 1973, 60, der den Entstehungszeitraum des Textes zwischen 320 und 321 annimmt: „et in eo fuisse corpore puto, quod ante exilium imperatori missum in c. I poeta memoravit.“

10 Betroffen ist neben den *carm.* 5 und 9 auch *carm.* 10, das jedoch nicht zum Geschenkbuch von 326 gehörte, vgl. WIENAND 2017, 132–133; WIENAND 2012a, 367–368; WIENAND 2012b, 259.

Die Feierlichkeiten in Rom boten dem exilierten Optatian eine passende Gelegenheit, sich panegyrisch zu betätigen. Zum einen gehörte enkomiastische Literatur zum festen Bestandteil eines (spät-)antiken Herrscherfestes. Kaum ein anderes Setting eignete sich mehr dazu, die Aufmerksamkeit des Kaisers zu wecken, als ein derartiges öffentliches Großereignis am Hof. Zum anderen nahm Optatian das kaiserliche Jubiläum zum Anlass für ein allgemeines Lob der *aetas Constantini*. Während einige *carmina* das Ereignis aus der Ferne imaginieren (*carm.* 20), drängen andere ihre Anlassgebundenheit bewusst zurück und preisen Konstantins Alleinherrschaft (*carm.* 11, 12). Rhetorische Strategien von Nähe und Distanz in Raum und Zeit waren in der zeitgenössischen Panegyrik nicht unüblich und gehörten zum festen Bestandteil eines jeden *panegyricus*. Derartige Phänomene von örtlicher und zeitlicher Koinzidenz bzw. Abstinenz spiegeln sich auch in der Zusammenstellung des Optatian'schen Geschenkcodex. In diesem Sinn konstruieren die Gedichte der Geschenkausgabe nicht nur den Erlebnischarakter der zeremoniellen Aktivitäten (*carm.* 19, 20), sondern auch die Erinnerung an sie (*carm.* 5, 7, 9) und ihre Auswirkungen auf das zukünftige *aureum saeculum* Konstantins (*carm.* 11, 12).

3.1.1 Die *vicennalia* Konstantins am 25. Juli 325/326

Konstantin hielt in seinem Jubiläumsjahr zwei Vicennalienfeiern ab. Die Feierlichkeiten, mit denen der *Augustus* sein zwanzigstes Regierungsjahr eröffnete, fanden am 25. Juli 325 in Nikomedien statt (*vicennalia incipientia*). Den Abschluss seines Jubiläumsjahres zelebrierte Konstantin am selben Tag des Jahres 326 in Rom (*vicennalia perfecta*). Der Turnus, die großen Regierungsjubiläen im Fünfjahresrhythmus zu Beginn und am Ende eines Festjahres zu begehen, ist für Herrscherfeste dieser Zeit gewöhnlich.¹¹ Maßgeblich für die Datierung ist der *dies imperii* des Regenten, der Tag, an dem ihm der Senat das *imperium* übergab. In dieser Tradition feierte man den Tag des Herrschaftsantritts jährlich und erneuerte die *tribunicia potestas* des Kaisers.¹²

Die Regierungsjubiläen Konstantins nehmen in diesem traditionsreichen Gefüge eine Sonderstellung ein.

Auf der einen Seite datiert sein *dies imperii* auf den Tag seiner Akklamation in Britannien (25. Juli 306), als ihn die Soldaten seines jüngst verstorbenen Vaters Constantius Chlorus zum *Augustus* ausriefen.¹³ Die Forschung bezeichnet diesen Tag als *dies Caesaris*, da Konstantin zwar versuchte, den Rang eines *Augustus* für

¹¹ BARNES 2014, 222 (Anm. 1).

¹² Vgl. zur jährlichen Begehung des *dies imperii*, hier auf Maximian bezogen, *Pan. Lat.* 11[3].2.3: *quos quidem, sacratissime imperator, quotiens annis volventibus revertuntur, vestri pariter ac vestrorum numinum reverentia colimus*. Vgl. zu Kaiserfesten der Prinzipatszeit allgemein HERZ 1978.

¹³ Vgl. zur Berechnung des *dies imperii* Konstantins GRÜNEWALD 1990, 163–168.

sich zu beanspruchen, ihn der *senior Augustus* Galerius jedoch nur als Caesar des Westens in das dritte tetrarchische Kollegium aufnahm.¹⁴ Dem usurpatorischen Akt der Machtaneignung steht ein zweiter *dies imperii* gegenüber: die Verleihung seines Augustustitels durch Maximian, der im Jahr 305 als *Augustus* des Westens vorerst abgedankt hatte.¹⁵ Das Datum des *dies Augusti* Konstantins ist nicht bekannt. Am wahrscheinlichsten ist eine Datierung auf den 25. Dezember 307, also knapp ein- und einhalb Jahre nach seiner Akklamation in Britannien.¹⁶ In seinen ersten Regierungsjahren scheint der *dies Augusti* am 25. Dezember eines jeden Jahres Grundlage für die Akklamation Konstantins als *imperator* gewesen zu sein.¹⁷ Ein Grund dafür könnte die bereits erwähnte dynastische Verbindung mit Maximian gewesen sein, dem er als sein Schwiegervater und *auctor imperii* die Augustuswürde zu verdanken hatte. Erst ab dem 25. Juli 314, in Konstantins neuntem Regierungsjahr kurz vor der Feier seiner Decennalien, scheint man aus Gründen, die sich heute nicht mehr im Detail ermitteln lassen, auf den *dies Caesaris* im Juli 306 umgestiegen zu sein.¹⁸ Beachtlich ist, dass Konstantin sein fünfjähriges Regierungsjubiläum bereits im Juli 310 und nicht erst im Dezember diesen Jahres feiern ließ. Diese Wahl macht es wahrscheinlich, dass Maximian schon in der ersten Hälfte des Jahres 310 verstorben ist¹⁹ und Konstantin durch den Rückgriff auf seinen *dies Caesaris* ein bewusstes Zeichen gegen die tetrarchische Herrschaftsnachfolge und für eine dynastisch legitimierte Sukzession setzen wollte.

Auf der anderen Seite bot sich nur wenigen römischen Kaisern die Möglichkeit, mehrfach große Jubiläumsfeiern abzuhalten. Wir wissen von Konstantin, dass er sein fünfjähriges Regierungsjubiläum im Jahr 310 zwei Mal in Trier²⁰ und sein zehnjähriges 315 in Rom zelebrierte. Anlässlich der Quinquennalien von Crispus und

¹⁴ HERRMANN-OTTO 2009, 27–28.

¹⁵ Maximian kehrte in 306 gemeinsam mit seinem Sohn Maxentius als Usurpator zurück auf die politische Bühne. Im darauffolgenden Jahr zogen beide erfolgreich gegen die *Augusti* Galerius (Osten) und Severus (Westen) ins Feld. Nach dem Tod des Severus versuchte Maximian, die Stellung seines Sohnes Maxentius zu sichern. Deshalb reiste er noch im Jahr 307 nach Trier, um sich mit Konstantin zu verbünden. Beide beschlossen, sich als rechtmäßige *Augusti* zu akzeptieren, was Maximian durch eine dynastische Verbindung absicherte, indem er seine Tochter Fausta mit Konstantin verheiratete. Die Hochzeitsrede eines unbekannten Redners in Trier kündigt von den nun bestehenden dynastischen Verbindungen zwischen Maximian und Konstantin, vgl. *Pan. Lat.* 7[6].

¹⁶ Die Datierung von Konstantins *dies Augusti* ist in der Forschung umstritten, vgl. zu Berechnung und Diskussion GRÜNEWALD 1990, 163.

¹⁷ NIXON 1992, 181–183 zeigt generell Skepsis gegenüber einer Unterscheidung in einen *dies Augusti* und *dies Caesaris*. Vielmehr sprächen alle Indizien dafür, dass Konstantin von Beginn seiner Regierungszeit an den 25. Juli für seine Jubiläumsfeierlichkeiten nutzte (183).

¹⁸ Vgl. zu diesem Datierungsvorschlag und einer ausführlichen Diskussion der Forschungsmeinungen GRÜNEWALD 1990, 164–165.

¹⁹ Vgl. zu dieser Hypothese GRÜNEWALD 1990, 165.

²⁰ Vgl. *Pan. Lat.* 6[7] im Jahr 310 anlässlich der *quinquennalia incipientia* und *Pan. Lat.* 5[8] zu den *quinquennalia perfecta* am 25. Juli 311.

Constantinus 321 verweist der Festredner Nazarius auf Konstantins *quindecennalia* und richtet den Blick bereits auf das zwanzigjährige Regierungsjahr des Augustus.²¹ Seine *tricennalia incipientia* und *perfecta* feierte der Kaiser im Juli 335 bzw. 336 in der neuen Reichsmittelpunkt Konstantinopel. Zwar haben wir keine Notiz über geplante oder abgehaltene Feierlichkeiten zum ‚silbernen‘ Jubiläum Konstantins nach 25 Regierungsjahren,²² jedoch ist davon auszugehen, dass man auch diesen Anlass feierte.

Unter den Regierungsjubiläen sticht der zeremonielle Rahmen der *vicennalia* hervor. Das Jubiläumsjahr 325/326 diente nicht nur dazu, Konstantins zwanzigjährige Regentschaft zu preisen, sondern auch die zehnjährige Regierungsbeteiligung seiner beiden Söhne Crispus und Constantinus. Die Feiern am 25. Juli 326 in Rom waren als *decennalia incipientia* der Söhne und *vicennalia perfecta* des Vaters geplant. Doch sollte dieser zweifache Festakt nicht im angedachten Ausmaß stattfinden. Grund war der Mord an Crispus nur wenige Monate vor den Feierlichkeiten.²³ Im Zuge der sogenannten ‚Palastkrise‘ hatte er sich Vergehen schuldig gemacht, die sich unserer heutigen Kenntnis entziehen.²⁴ Zwischen Anfang April und Mai 326 wurde er nach einem Gerichtsprozess in Norditalien zum Tode verurteilt. Von hier aus machten sich Konstantin und Constantinus auf die Reise nach Rom, um dort die geplanten Jubiläen zu begehen.

Das Prinzip, Regierungsjubiläen von *Augusti* und *Caesares* gemeinsam zu feiern, stammt aus der Zeit der Tetrarchie.²⁵ Derartige Festivitäten eigneten sich besonders dazu, die Einstimmigkeit (*consensus*) und Eintracht (*concordia*) des Herrscherkollegiums zu demonstrieren. Spätestens seitdem Konstantin seine Söhne im Jahr 317 zu Caesaren ernannt hatte, wandte er sich bewusst von der Nachfolgeregelung der Tetrarchie ab.²⁶ Die Rangunterschiede zwischen den *Caesares* und dem nach 324 alleinigen *Augustus* bestanden zwar fort, waren jedoch dynastisch markiert. Die *vicennalia* sollten Konstantin dazu dienen, seine Söhne als rechtmäßige und bluts-

²¹ Pan. Lat. 4[10].2.2: *quintum decimum maximus princeps salutaris imperii degit annum, sed auguramur iam Vicennalia et venturi fidem superiorum felicitate sancimus.*

²² MATTINGLY 1951, 221.

²³ WIENAND 2012a, 355 (Anm. 1).

²⁴ In der Diskussion stehen u. a. eine Liebesbeziehung zu seiner Stiefmutter Fausta, die noch im selben Sommer den Tod fand, oder ein Putschversuch gegen Konstantin, vgl. zu einer Diskussion der ‚Palastkrise‘ BARNES 2014, 144–150; WIENAND 2012a, 341 Anm. 218; WIENAND 2012b, 249–251, 499–500.

²⁵ Vgl. zum zeremoniellen Charakter des *dies imperii* in der Tetrarchie MACCORMACK 1981, 168–177. Dementsprechend begann man seit Diokletian, *vota* der *Augusti* und Caesaren gemeinsam auf Münzen zu prägen, vgl. zur *vota*-Praxis in der Tetrarchie MATTINGLY 1950, 175–179, 195.

²⁶ Neben Crispus und Constantinus erhielt an diesem Tag auch Licinius Licinianus, der Sohn von Licinius, die Caesarwürde. Durch den Konflikt zwischen seinem Vater und Konstantin verlor Licinianus in den folgenden Jahren immer mehr an Einfluss, was sich u. a. in der ungleichen Vergabe der Konsulate pro Familienzweig niederschlug, vgl. zu den Konsulaten in den Jahren 318 bis 324 Kapitel 3.2.2.

verwandte Erben seines *imperium* zu präsentieren. Dem spätantiken Besucher der Festlichkeiten hätte sich die familiäre Nachfolgeordnung bereits auf den ersten Blick gezeigt. Crispus, Konstantins Sohn aus seiner ersten Ehe mit Minervina, war im Jahr 326 Mitte zwanzig; für ihn ist ein Geburtsdatum um 300 wahrscheinlich. Constantinus hingegen zählte zu diesem Zeitpunkt höchstens zehn Jahre. Konstantin hatte ihn schon im zarten Alter von einem Monat bzw. maximal einem Jahr zum *Caesar* erhoben.²⁷

Über den genauen Ablauf der beiden Vicennalienfeiern können wir aufgrund fehlender Zeugnisse kaum Aussagen treffen.²⁸ Ein erster Programmpunkt derartiger Herrscherfeste stellte die Ankunft (*adventus*) des Kaisers einige Tage vor den offiziellen Feierlichkeiten dar.²⁹ Wir wissen, dass Konstantin am 18. oder 21. Juli 326 in Rom ankam, um dort wenige Tage später seine *vicennalia perfecta* abzuhalten.³⁰ Im Rahmen eines *adventus* nahm die Stadtbevölkerung den Regenten außerhalb der Stadtmauern in Empfang (*occursus*), gelobte ihm dort erste *vota* und geleitete ihn in einer Prozession in das Stadttinnere (*introitus*, *ingressus*), das mit Palmzweigen, Lorbeer und Blumen festlich geschmückt war. Dort angekommen folgten Festreden, die den Kaiser begrüßten und versuchten, seine Anwesenheit für finanzielle oder ideelle Zuwendungen zu nutzen.³¹ Am Tag nach den Willkommensfeierlichkeiten richtete der Kaiser zum Zeichen seiner *liberalitas* Spiele aus, in deren Rahmen häufig öffentliche Schenkungen (*sparsiones*) stattfanden.

Ein *adventus* hatte neben der Zurschaustellung kaiserlicher Macht und Präsenz religiöse Aspekte. So kleiden zahlreiche literarische Quellen die Ankunft des Herr-

27 HERRMANN-OTTO 2009, 207 gibt in ihrer Zeittafel Februar 316 oder 317 als Geburtstag des Constantinus an; die Ernennung beider Söhne zu *Caesares* datiert sie auf den 1. März 317.

28 Keiner der erhaltenen *panegyrici* bezieht sich auf die *vicennalia* Konstantins. Ein Redner spricht 310 in Trier mit Bezug auf die *quinquennalia incipientia* Konstantins, die dieser im selben Jahr in Rom feierte, vgl. *Pan. Lat.* 6[7]. Die Festrede des Nazarius aus dem Jahr 321 macht das fünfjährige Regierungsjubiläum der Konstantinssöhne zu ihrem Subjekt, vgl. *Pan. Lat.* 4[10]. Außerhalb dieser gallischen Redenkollektion ist die Tricennalienrede des Eusebius auf das dreißigjährige Regierungsjubiläum Konstantins 336 in Konstantinopel zugeschnitten. Den einzigen Bezug eines literarischen Textes zu Konstantins zwanzigjährigem Jubiläum stellt Optatians *carm.* 20a her, vgl. zu *carm.* 20 Kapitel 3.1.3.

29 Vgl. zum *adventus*-Zeremoniell in der Kaiserzeit grundlegend LEHNEN 1997. Er definiert *adventus* als „ein von verschiedenen Ritualen bestimmtes und getragenes Zeremoniell, welches sich beim Empfang des Kaisers oder einer anderen hochgestellten Person mit festlichen Elementen entfaltete“ (53). Der römische *adventus* hat seine Wurzeln in der hellenistischen Herrscherverehrung, vgl. dazu LEHNEN 1997, 59–63; MACCORMACK 1972, 725. Vgl. zur enormen Bedeutung des *adventus* für die Selbstpräsentation römischer Amtsträger seit der Republik RONNING 2006.

30 Der *adventus* Konstantins ist durch den Philocalus-Kalender bezeugt, vgl. CIL I² 268. Konstantin hielt sich wohl bis mindestens zum 3. August in Rom auf, vgl. BEYELER 2011, 354 (Anm. 1502), der auf Cod. Theod. 10.8.3 verweist. WIEMER 1994, 480 hingegen eröffnet die Möglichkeit, dass Konstantin erst Anfang oder Mitte September abgereist ist, wofür er Cod. Theod. 16.5.2 ins Feld führt (Anm. 49).

31 Vgl. zur Bedeutung der *praesentia principis* für die Bautätigkeiten, Privilegien und Finanzen einzelner Städte des Imperiums LEHNEN 1997, 85–97.

schers in ein Vokabular, das der Beschreibung von Gotteserscheinungen diene.³² Die Enkomiaisten der *Panegyrici Latini* forcierten diese Darstellungsform. Speziell die Redner der tetrarchischen Zeit ließen den Kaiser als *deus praesens* einherschreiten, dessen Wirkkraft wie die Sonne strahlte.³³ Als religiöse Ritualhandlung gehörte es zum üblichen *Procedere* eines *adventus*, dass der Regent bei seinem Einzug in Rom einen Lorbeerkranz im Tempel des Jupiter Optimus Maximus auf dem Capitol ablegte, bevor er in seinen Palast zog. Seit dem Einzug Konstantins nach seinem Sieg an der Milvischen Brücke 312 erwähnen die uns erhaltenen *adventus*-Darstellungen das Capitol-Opfer nicht mehr.³⁴ Aus diesem Grund ist nicht davon auszugehen, dass Konstantin eine solche Ritualhandlung vor seinen *vicennalia* vollzog.

Die Ausgestaltung und Propagierung eines *adventus* transformierte sich im Lauf des 4. Jhs.³⁵ Vielmehr als ein Ankunfts- und Begrüßungsritual nutzten spätantike Herrscher seine rituellen Bestandteile zur Demonstration ihrer allumfänglichen Macht.³⁶ Einerseits stand das *adventus*-Zeremoniell von Beginn an in semantischer Verbindung zum Triumphzug, vor allem was den hohen Grad an Bewegung vom Stadtäußeren ins -innere betraf.³⁷ Andererseits fehlten bei einer Herrscherankunft klassische Aspekte des Triumphs wie das Mitführen von Beutestücken und Gefangenen oder der Stand des in *toga triumphalis* gekleideten Kaisers auf einer Quadriga.

Zahlreiche Quellen belegen, dass populäre Kaiser bei einem *adventus* um Bürgernähe bemüht waren und deshalb den Weg zu Fuß bevorzugten.³⁸ Gleichzeitig

32 Vgl. zur Begriffstrias Epiphanie, Epidemie und Parusie LEHNEN 1997, 55–69.

33 Vgl. zu *adventus*-Darstellungen in den *Pan. Lat.* LEHNEN 1997, 69–75.

34 Die ausgelassene Opferhandlung wurde und wird in der Forschung häufig mit der Hinwendung Konstantins zum Christentum begründet oder damit, dass es sich bei seinem Einzug 312 nicht um einen *adventus*, sondern um einen Triumphzug gehandelt habe. LEHNEN 1997, 183–187 diskutiert unterschiedliche Forschungsmeinungen und kommt zu dem Schluss, das abgehaltene Zeremoniell anlässlich des Sieges über Maxentius sei ein *adventus* mit triumphalen Zügen gewesen (187), vgl. ähnlich MCCORMICK 1986, 84–91. MACCORMACK 1972, 726 sieht in Konstantins Ankunft ein „victorious arrival“, das in früheren Epochen als Triumph bezeichnet worden wäre, aber seit Konstantin in der Grammatik des *adventus* dargestellt wurde, vgl. zur Interaktion von Triumph und *adventus* unter Konstantin auch MACCORMACK 1981, 34–35. Unabhängig von der Frage, aus welcher Motivation heraus Konstantin die Opferhandlung unterließ, merkt LEHNEN 1997, 187 an, das Capitol-Opfer sei ab 312 als Ritualbestandteil einer Herrscherankunft entfernt worden, vgl. ebenso MACCORMACK 1972, 726; STRAUB 1964, 194.

35 Vgl. zur Veränderung des *adventus* im 4. Jh. LEHNEN 1997, 75–77; MACCORMACK 1981, 17–45; MACCORMACK 1972.

36 Vgl. zu imperialen Siegesfeiern im 4. Jh. MCCORMICK 1986, 35–130.

37 Vgl. zu Abgrenzung und Interaktion von *adventus* und Triumph allgemein LEHNEN 1997, 47–48. Vgl. zur Konzeptualisierung und Überschreitung der römischen Stadtgrenzen beim *adventus* KNEAFSEY 2016.

38 Der Begriff *adventus* kommt in den meisten antiken Beschreibungen nicht vor. Häufig ist die Rede von einem Einherschreiten des Kaisers mit Verbformen wie *ingredi*, *introire*, *inire*, *incedere* und *intrahere*, vgl. zur Terminologie LEHNEN 1997, 56. Auch Optatian lässt den Kaiser als *laudandus* und Leser in seinen Text einziehen (*victor sidereis pollens virtutibus ibis*, *carm.* 5.1), vgl. zur performativen Dimension dieser Stelle Kapitel 3.1.4.



Abb. 1: Einzug Konstantins in Rom auf einem Wagen (*carpentum*), der von vier Pferden gezogen wird, Relief aus Konstantinischer Zeit, Konstantinsbogen Rom (kurze Ostseite).

kritisierten Senatoren in Prinzipat und Kaiserzeit die fehlende *civilitas* derjenigen *Augusti*, die auf einem Triumphalwagen in Rom einzogen.³⁹ Seit der Tetrarchie kam es bei Ankünften vermehrt zur Fahrt des Herrschers auf einem Wagen, was seine sakrale Aura durch eine erhöhte Sitz- oder Standposition sichtbar machte.⁴⁰ Das *ingressus*-Relief am narrativen Zyklus des Konstantinsbogens zeigt den Augustus auf einem vierrädrigen Wagen (*carpentum*) sitzend, der von vier Pferden gezogen wird (Abb. 1).⁴¹ Die Fahrt des Kaisers markiert beispielhaft den starken triumphalen Gestus, den eine Herrscherankunft seit der Tetrarchie annehmen konnte. Als vor-

³⁹ LEHNEN 1997, 176.

⁴⁰ Vgl. zur Wagenfahrt spätantiker Kaiser beim *adventus* LEHNEN 1997, 175–180; MCCORMICK 1986, 87–88. Die Beschreibung des *adventus* von Diokletian und Maximian durch den Panegyriker von 291 suggeriert, dass beide *Augusti* zusammen in einem Wagen saßen: *quam iunctim sedent!* [...] *quam cito transeunt!* (*Pan. Lat.* 11[3].11.4). Diese Art der Fortbewegung schlägt sich auch in einem veränderten Vokabular nieder, das nunmehr um das Wortfeld „fahren“ kreist, vgl. *Pan. Lat.* 12[9].19.1: *currus inveheretur*; 2[12].47.3: *te Urbi dies primus invexerit [...] curru modo*.

⁴¹ KNEAFSEY 2016, 160; LEHNEN 1997, 178.

mals getrennte Festivitäten mit je eigenen Ritualen verschmolzen Kaiserankunft und Triumphzug im Lauf des 4. Jhs. Die Zurschaustellung imperialer Sieghaftigkeit löste sich zunehmend vom Bezug auf ein singuläres Kriegsereignis und zelebrierte vielmehr den universellen militärischen Erfolg des Kaisers.⁴² Joachim LEHNEN bezeichnet die spätantike Form des Kaiserempfangs als „triumphale[n] Adventus“.⁴³

Am Tag des zwanzigsten Regierungsjubiläums Konstantins wird es öffentliche (*vota publica*) und ausschließlich im Palast stattfindende Zeremonien gegeben haben. An einem *dies imperii* war es üblich, dass der Kaiser öffentlich die Gelübde (*vota imperii*) für seine bestandene (*vota soluta*) und die ihm noch bevorstehende Regierungszeit (*vota suscepta*) erneuerte.⁴⁴ Wie der Kaiser brachte auch die Bevölkerung ihre guten Wünsche zum Regierungsjubiläum öffentlich und am privaten Hausaltar zum Ausdruck. Am Jubiläumstag ereigneten sich üblicherweise festliche Prozessionen und ein Zug des Kaisers durch die Stadt. Im höfischen Kontext gehörte der Auftritt eines oder mehrerer Festredner zum gängigen Repertoire. Daneben empfing der Kaiser die ortsansässigen Senatoren und Reichsbeamten sowie auswärtige Gesandtschaften, die ihm Geschenke und *vota* darreichten.⁴⁵ Ein solches Szenario imaginiert auch der exilierte Optatian:⁴⁶

*Indus, Arabs iam vota ferunt et Media dives,
Aethiopes gnari rapido cum lumine surgit
Tethyos ex gremio Titan.*

Schon bringen [sc. Dir] Indien, Arabien und das reiche Medien Wünsche [sc. zum Regierungsjubiläum] vor und auch die Äthiopier, die wissen, wo sich Hyperion mit reißenem Licht aus dem Schoß der Tethys erhebt.

Gleichzeitig nutzt der Kaiser das Jubiläum, um seine *liberalitas* zu bezeugen und sich als freigiebiger Spender zu präsentieren. Ein Relief des narrativen Frieses am Konstantinsbogen zeigt den Augustus bei einer öffentlichen Geldausgabe (*congiarium*) nach

⁴² MACCORMACK 1972, 742, 744.

⁴³ LEHNEN 1997, 48. Vgl. zur Transformation des klassischen Triumphzugs auch RÜPKE 1990, 234: „Am Ende der Entwicklung steht der Kaiser als ewiger Triumphator, dessen Siegerqualität sich überall aktualisieren und der jeden Auftritt zum Triumph machen kann.“

⁴⁴ Vgl. zur Praxis kaiserlicher *vota* von Augustus bis Diokletian MATTINGLY 1950 und ab Maximinus Daia MATTINGLY 1951.

⁴⁵ Vgl. zu fremdländischen Delegationen, die Konstantin u. a. edelsteinbesetzte Diademe, Goldkränze, Sklaven und exotische Tiere schenkten, Euseb. *Vita Const.* 1.8, 4.7–8, 4.50. Vgl. zu bildlichen Darstellungen, die spätantike Kaiser als Empfänger von Geschenken zeigen, BAUER 2009a, 25–32; BAUER 2009b, 389–394.

⁴⁶ *Carm.* 5.13–15. Eine Parallelstelle bildet *carm.* 14.8–27. Hier listet Optatian katalogartig östliche Völkerschaften, die sich Konstantin als Kaiser wünschen und seine Herrschaft herbeisehnen. Unter ihnen sind neben den Ägyptern und Parthern auch die Inder, Meder und Araber, die bereits in *carm.* 5.13–15 als Gesandtschaften auftreten.

seinem Einzug in Rom 312.⁴⁷ Eine solche Schenkung erfolgte meist im Rahmen einer Prozession, während der der Kaiser von seinen Beamten Münzen verteilen ließ.⁴⁸

Anders sah es dagegen im Bereich des höfischen Zeremoniells aus. Hier trat meist der Kaiser selbst als Geber unterschiedlicher *donativa* auf, die ihren Empfängern als Ausweis von Kaisernähe und Entlohnung für ihre geleistete Treue dienten.⁴⁹ Die bei solchen Anlässen ausgegebenen Gegenstände reichten von silbernen Schalen gefüllt mit Münzen über Medaillons, goldene Palmblätter und Halsringe, bis zu Schmuckgegenständen wie Fibeln, Gürtelschnallen und Ringen. Auch Silberbarren fungierten als Largitionsgaben, die der Empfänger je nach finanziellem Status in gängiges Münzgeld umtauschen konnte. Wer welches Geschenk und in welcher Ausführung erhielt, hing vom Adressaten und seinem soziopolitischen Rang ab.⁵⁰ Zur Organisation des Largitionswesens gab es am spätantiken Hof ein eigenes Amt, den *comes sacrarum largitionum*.⁵¹ Im Zuge administrativer Reformen Konstantins war diese Position aus derjenigen des *rationalis summarum*, des kaiserlichen Finanzministers, entstanden. Der *comes sacrarum largitionum* hatte die Hoheit über die öffentliche Kasse des Kaisers und verfügte in seinem Auftrag über die Edelmetallvorräte in den Depots, um Largitionsgaben fertigen zu lassen. Die Herstellung und Verteilung von Largitionsgaben erfolgte reichsweit und dezentral.⁵² Sie war nicht zwangsläufig an die Anwesenheit des Kaisers gebunden, sondern konnte in seinem Auftrag geschehen.

Von Konstantin sind uns Treueringe und Fibeln erhalten, die er zu verschiedenen Anlässen, unter anderem zu seinen Decennalien, ausgab.⁵³ Beide Gegenstände boten für den Empfänger den Vorteil, dass sie sichtbar am Körper getragen wurden und somit einen offensichtlichen Beweis für die Kaisernähe des Adressaten darstellten.⁵⁴ Zu seinen *vicennalia* ließ der Augustus hochwertige Festmünzen und Multipla

⁴⁷ Vgl. Abb. 5 in Kapitel 3.2.

⁴⁸ BAUER 2009a, 24.

⁴⁹ Vgl. zum Largitionswesen im 4. Jh. BEYELER 2011. Vgl. zum Kaiser als Geschenkgeber und -empfänger BAUER 2009a, 9–32; BAUER 2009b. Geschenke an und vom Kaiser galten als heilig (*sacer*), weshalb der untergebene Adressat bzw. Spender die Gegenstände nur mit verhüllten Händen anfassen durfte, vgl. zur Sakralisierung der kaiserlichen Gabe BAUER 2009a, 32–36.

⁵⁰ Vgl. zu Schriftquellen, die eine derart hierarchische Vergabep Praxis beschreiben, BEYELER 2011, 29 (Anm. 99).

⁵¹ Vgl. zum *comes sacrarum largitionum* BEYELER 2011, 41–42.

⁵² Vgl. zur dezentralen Herstellung und Verteilung von Largitionsgaben BEYELER 2011, 54–57. Neben der Verteilung der Werkstätten auf dem gesamten Reichsgebiet sieht BEYELER v. a. die serienweise Produktion der Gegenstände sowie ihre Ausführung in häufig minderer Qualität als Belege für eine dezentralisierte Produktion und Verteilung.

⁵³ BEYELER 2011, 275–288 listet mit ausführlichen Beschreibungen alle fragmentarisch und vollständig erhaltenen Fibeln und Ringe aus Konstantinischer Zeit. Vgl. allgemein zu verschiedenen Gold- und Silberarbeiten in Konstantinischer Zeit JOHNS 2007.

⁵⁴ Vgl. zum besonderen Sozialprestige von Fibeln und Ringen BAUER 2009a, 20.



Abb. 2: Goldmedaillon anlässlich der *vicennalia* Konstantins, das den Kaiser in triumphalem Gestus (Avers) und auf Elefantenquadriga (Revers) zeigt, RIC 7 Treveri 469.

in Bronze, Gold und Silber prägen.⁵⁵ Die Ausgabe und Herstellung dieser Prägungen war keinesfalls auf die Festorte Nikomedien und Rom beschränkt, sondern umfasste Münzstätten im gesamten Reichsgebiet. Als kaiserliche Gabe an einen exklusiven Rezipientenkreis zeigen die Gepräge, dass Konstantin seine *vicennalia* reichsweit und während des gesamten Festjahres 325/326 im Bewusstsein der Bevölkerung, vor allem der aristokratischen Oberschicht, verankert sehen wollte. Das Bildprogramm der Vicennalienmünzen präsentiert Konstantin als triumphierenden Kaiser, den Victoria mit Palmzweigen und Lorbeerkränzen ehrt (Abb. 2).⁵⁶

3.1.2 Der okkasionelle Charakter der *carmina* Optatians

Für die Rekonstruktion der Ereignisse in Konstantins Vicennalienjahr nehmen Optatians *carmina* eine zentrale Position ein. Als panegyrische Texte, die sich dem Lob der *vicennalia* widmen, füllen sie eine Überlieferungslücke, die nur zum Teil durch die Analyse der Münzprogramme und Largitionsgaben gefüllt werden kann.⁵⁷ Alle

⁵⁵ BEYELER 2011, 118–119 bietet eine Aufstellung aller anlässlich der *vicennalia* hergestellten Gepräge. Vgl. zu den *vicennalia*-Bronzemedallions auch WIENAND 2012a, 80.

⁵⁶ Der Gestus unendlicher triumphaler Sieghaftigkeit zeigt sich besonders auf einem Goldmedaillon, das zur Feier der Vicennalien in Trier geprägt wurde, vgl. ausführlich WIENAND 2012a, 483–505 (Abb. 104, vergrößert 137). Der Avers bildet Konstantin in kostbarem Konsulargewand bestehend aus *tunica palmata* und *toga picta* ab. Auf dem Kopf trägt er einen Lorbeerkranz, in der Hand ein Elfenbeinzepter, das von einem Adler, dem Tier Jupiters, gekrönt wird. Auf der Rückseite fährt der Kaiser in einer monumentalen Elefantenquadriga. Er ist bekleidet mit Panzer, *paludamentum* und einem Helm mit Bausch. Während ihn Victoria von der rechten Seite mit einem Siegeskranz (*corona triumphalis*) bekränzt, erteilt der Kaiser aus seiner rechten Hand eine *sparsio*.

⁵⁷ Vgl. zu Optatians *carm.* als wichtiger Quelle für Konstantins Herrschaftskonzeption in den Jahren zwischen 317 und 326 WIENAND 2012b, 228.

enkomiastischen Reden, die uns aus der Regierungszeit Konstantins überliefert sind, beschreiben seine *vicennalia* nicht direkt. Sie beziehen sich entweder auf die *dies imperii* der Caesaren oder datieren vor bzw. nach 326. Zwar können die *panegyrici* aus 310, 311 und 321 sowie die Tricennalienrede des Eusebius wertvolle Einsichten in die zeremoniellen Umstände einer solchen Jubiläumsrede geben, jedoch fehlt ihnen der okkasionelle Bezug zu den Vicennalien. Die Gedichte, die Optatian für das *vicennalia*-Geschenkbuch schrieb, datieren unmittelbar in den Zeitraum vor oder in das Festjahr 325/326. In diesem Sinne bildet Optatians Corpus ein einzigartiges Zeugnis für die Herrschaftsrepräsentation Konstantins in der Zeit zwischen 317 und 326.⁵⁸ Die althistorische Forschung hat den Quellenwert der *carmina* Optatians für die Entwicklung der Konstantinischen Herrschaftsrepräsentation bisher nahezu ausgeblendet.⁵⁹ Aus einer ideologisch-panegyrischen Lektüre seiner Texte wird ersichtlich, dass Optatian auch während der Zeit seines Exils sehr gut über die Ereignisse am Kaiserhof informiert war.⁶⁰ Seine Gedichte zeichnen die Selbstpräsentation Konstantins nach seinem Sieg über Licinius nach und beziehen die zahlreichen Transformationsprozesse ein, die Konstantins Herrschaftsdarstellung in dieser Phase durchlief.

Das Ziel dieses Kapitels, Optatians Gedichte als performative Realisationen der *vicennalia* im Medium des Textes zu begreifen, muss seinen Ausgangspunkt jedoch von einer anderen Fragestellung nehmen. Entscheidend für einen solchen literaturwissenschaftlichen Fokus ist, dass seine Texte die Abschlussfeierlichkeiten des Jubiläumsjahres nicht retrospektiv verarbeiten, sondern prospektiv aus der Ferne imaginieren. Optatians *carmina* liegt daher ein spezifisch okkasioneller Charakter inne, der die Feierlichkeiten in der Abwesenheit des Dichters antizipiert.

Der kleinste gemeinsame Nenner aus unterschiedlichen Definitionen okkasioneller Poesie ist die Gebundenheit eines Textes an einen Anlass und einen Adressaten.⁶¹ In manchen Fällen ist der Adressat zugleich der Auftraggeber eines Gedichts, das er sich beispielsweise zum Geburtstag oder zur Hochzeit wünscht. Ein Literat kann die Gelegenheit, anlässlich der ein Gedicht verfasst wurde, in unterschiedlicher Weise in den Text einblenden.⁶² Zum einen ist es möglich, dass das Werk vor einem Anlass entstanden ist und somit die Umstände des Ereignisses antizipierend vorausnimmt. Zum anderen kann ein Gelegenheitsgedicht während oder nach der

⁵⁸ Vgl. besonders WIENAND 2012b, 227, der die Jahre 317 bis 326 als „the dark ages in Constantine studies“ bezeichnet.

⁵⁹ Vgl. zu einer Diskussion bisher vernachlässigter Forschungsperspektiven WIENAND 2012a, 29–30. Pionierarbeiten auf dem Gebiet, Optatians *carm.* für den Wandel Konstantinischer Selbstpräsentation zu erschließen, sind WIENAND 2012a, 2012b, 2012c und VAN DAM 2011, 158–170 – wenn auch Letzterer mit einer heute überholten Datierung des Briefwechsels in das Jahr 312, vgl. zum Briefwechsel Kapitel 2.2.3.

⁶⁰ Vgl. WIENAND 2012b, 230.

⁶¹ RÜHL 2006b, 84.

⁶² Vgl. RÜHL 2006b, 86.

Situation entstehen, zu der es gehört. Laut Meike RÜHL scheint gerade diese letzte Variante dazu geeignet zu sein, besondere Momente des erlebten Ereignisses im Text zu commemorieren und die beteiligten Personen, allen voran den Adressaten, ehrenvoll zu repräsentieren.⁶³

Nimmt man beide Bezugspunkte, Adressaten- und Anlassgebundenheit, als Richtgröße, um den okkasionellen Charakter von panegyrischer Literatur unter Konstantin zu bestimmen, teilt sich die Argumentation in zwei Linien. Auf der einen Seite sind sowohl die Reden der *Panegyrici Latini* als auch Optatians *carmina* an eine feierliche Gelegenheit gebunden und richten sich an den Kaiser oder an seine Söhne Crispus und Constantinus. Andererseits ist die Initiative, den feierlichen Anlass zum Gegenstand einer literarischen Widmung zu machen, in beiden Fällen unterschiedlich gelagert.

Die Redner der *Panegyrici Latini* agierten als Literaten, die Auftragswerke schrieben. In der Praxis wird man sich das Vorgehen so vorstellen dürfen, dass der Kaiser bzw. ein Mitarbeiter seiner höfischen Kanzlei bei einer renommierten, meist gallischen Rhetorenschule eine Festrede in Auftrag gab. Im Umfeld dieser Ausbildungsstellen für die Reichs- und Bildungselite wetteiferten zahlreiche begabte Rhetoren um die Möglichkeit, am Kaiserhof zu sprechen. Möglich war durchaus, dass Redner, die sich in der Vergangenheit besonders hervor getan hatten, erneut zu einem höfischen Anlass eingeladen wurden. Die Form solcher Festreden folgte einem klaren Schema. In Bezug auf die inhaltliche Ausgestaltung der Rede gaben höfische Beamte vorab die Wünsche des Kaisers weiter, sodass die Argumentation unmittelbar auf den Tag des Festes zugeschnitten war. In der Redesituation selbst konnte der *rhetor* einerseits durch die sprachliche Gestaltung des Textes, seine geistreiche Metaphorik oder die Erfindung und innovative Kombination panegyrischer Topoi (*inventio*) überzeugen. Andererseits erzielte der Moment der konkreten Aufführung, die *performance* des Redners in Gestik und Mimik, situativ gebundene Überraschungseffekte.

Zwar haben Optatians *carmina* mit den panegyrischen Reden gemeinsam, dass sie in Erwartung eines festlichen Anlasses und nicht in dessen Nachgang geschrieben wurden, jedoch ist die Initiative zur literarischen Aktivität in beiden Fällen anders motiviert. Die Gedichte Optatians sind keine Auftragswerke. Vielmehr entstammen sie dem Wunsch des Dichters, den Kaiser aus dem Exil mit einem besonderen Geschenk zu ehren. Optatian befand sich vermutlich ab den Wintermonaten 322/323 an seinem Verbannungsort fernab des kaiserlichen Hofes. Es ist wahrscheinlich, dass er in dieser Zeit weiterhin mit Mitgliedern der Reichsaristokratie in Verbindung stand und daher recht genau über aktuelle Repräsentationstendenzen des Kaisers informiert war. Obwohl Optatian weder als Bürger noch als Amtsträger an den *vicenalia* beteiligt war, würdigen seine *carmina* die Ereignisse im Jahr 326 in unterschiedlichen performativen Registern. Anders als ein panegyrischer Redner, dem

63 RÜHL 2006b, 86.

Sujet und Topik seines *panegyricus* vorgeschrieben wurden, musste sich Optatian auf die Informationen verlassen, die ihm befreundete und vertraute Mitglieder der römischen Senatsaristokratie zukommen ließen. In Optatians Gedichten stellt Crispus die Paradefigur einer derart verzögerten Informationsweitergabe politischer Tendenzen dar. Sein rascher Niedergang und Tod kurz vor den offiziellen Feierlichkeiten im Juli 326 erreichte Optatian nicht mehr rechtzeitig; die betroffenen *carmina* konnten so schnell nicht umgearbeitet werden und wurden wahrscheinlich vor der Übergabe des Geschenkcodex herausgenommen.⁶⁴ Während sich ein Redner darauf verlassen konnte, fester Bestandteil des zeremoniellen Ablaufs zu sein und die Umstände seiner Redesituation genau zu kennen, war Optatian auf loyale Überbringer seines kostbaren Geschenks, eine günstige Position in der langen Reihe der Gratulanten und einen begabten Exegeten und Rezitator angewiesen, der sein Bittgesuch vorlas und seine Kunstwerke angemessen präsentierte. Geht man davon aus, dass Optatian in der Zeit vor 315 Mitglied eines römischen Priesterkollegiums war, so ist es wahrscheinlich, dass er ähnliche zeremonielle Anlässe erlebt hatte und dadurch mit den Abläufen vertraut war. Dennoch ist für den okkasionellen Charakter seiner *carmina* entscheidend, dass der Sprecher gerade nicht Teil der offiziellen Festgemeinde ist. Optatian schreibt seine Gedichte nicht in fester Erwartung eines Ereignisses, an dem er selbst teilnehmen wird. Vielmehr imaginiert er die festliche Gelegenheit selbst und versucht, seine fehlende Präsenz durch ein literarisches Nahverhältnis zum Kaiser auszudrücken. Die Texte aus dem Geschenkcodex Optatians sind initiative Gelegenheitsgedichte, die das Fest der Vicennalien zum Anlass nehmen, ihren Dichter als vielseitigen und virtuosen Poeten zu empfehlen.

Um seinen *carmina* einen einzigartigen okkasionellen Charakter zu geben, schreibt ihnen Optatian unterschiedliche performative Strategien ein, die das feierliche Ereignis im Text entstehen lassen. Nur wenige Texte handeln von den konkreten Festlichkeiten und dem Zeremoniell am Hof. Vielmehr ist Optatian darum bemüht, die *vicennalia* Konstantins in ein breites Panorama seiner Herrschaft einzuordnen und mit allgemeingültigen Lobesformeln auf die *domus divina* sowie seine Sieg- und Tugendhaftigkeit zu verbinden. Das zwanzigjährige Regierungsjubiläum erscheint in Optatians Werk nicht als singuläres Ereignis, das sich an nur einem Tag in Rom abspielte. Mehr noch bemüht sich der Dichter, das Jubiläum Konstantins und seiner Söhne als Beginn eines neuen Zeitalters auszurufen.⁶⁵ Zur Präsentation seiner innovativen panegyrischen Technik boten die Vicennalien in zweifacher Hinsicht einen gewinnbringenden Anknüpfungspunkt. Zum einen stellten sie eine paradigmatische Situation bereit, anlässlich der panegyrische Literatur üblich und willkommen war. Zum anderen eröffneten sie dem abwesenden Dichter einen Imaginations-

⁶⁴ WIENAND 2017, 130; WIENAND 2012a, 368.

⁶⁵ Die Glückseligkeit eines Goldenen Zeitalters, die mit der Machtübernahme eines Kaisers begann, ist ein typisches Motiv in den *panegyrici*, die sich auf Amtsantritte oder Regierungsjubiläen beziehen, vgl. MACCORMACK 1981, 166.

raum, dessen performative Ausgestaltung im Text deutlich über eine Darstellung der antizipierten Feierlichkeiten hinausgeht.

3.1.3 *Vicennia triumphalia*: Jubiläumsmusik in *carm.* 20

Um der Frage näher zu kommen, wie sich der Dichter die Jubiläumsfeierlichkeiten aus seinem Exilort vorstellt, lohnt ein Blick auf das zwanzigste Gedicht seiner Sammlung. *Carmen* 20 besteht aus drei Textteilen, die zusammengesetzt eine römische Wasserorgel (*hydraulis*) erzeugen.⁶⁶ Dieses Instrument fand besonders in Circus und Theater Anwendung und gehörte seit der Kaiserzeit zur höfischen, ab der Spätantike auch zur aristokratischen Lebenswelt.⁶⁷ Den ersten Teil der Textorgel Optatians (*carm.* 20a) bilden 26 iambische katalektische Dimeter. Diese Verse formen die Schieber der *hydraulis*, welche die Luftzufuhr in den Rohrpfifen regulierten.⁶⁸ Der zweite Gedichtteil (*carm.* 20b) konstituiert die Orgelpfeifen, die aus 26 Hexametern bestehen.⁶⁹ Um auf der Buchseite gleichmäßig aufsteigende Rohre entstehen zu lassen, nimmt jeder dieser Verse um einen Buchstaben zu.⁷⁰ So enthält der kürzeste Pfeifenvers 25, der längste 50 Buchstaben.⁷¹ Der dritte Teil der Orgel enthält ein *votum* in Prosa, das der Dichter aus dem Exil überbringt.⁷² Am Instrument dient Optatians Wunsch als *tabula*, also als Platte, auf der die Rohrpfifen angebracht sind.⁷³

Der Kaiser als Orgelspieler (*carm.* 20b)

Betrachtet ein Leser die Wechselwirkungen der drei Textbausteine, entsteht ein faszinierendes Leseerlebnis, das auditive, haptische und visuelle Zugänge synästhetisch zusammenführt. In den Rohrpfifen (*carm.* 20b) bespricht der Dichter die Pro-

⁶⁶ Vgl. zu Aufbau und Funktionsweise der Wasserorgel Optatians HILDEBRANDT 1906, 445–456.

⁶⁷ HILDEBRANDT 1906, 425–427 gibt einen Überblick über Verwendungskontexte des Instruments in der römischen Lebenswelt und am byzantinischen Kaiserhof. Er belegt u. a. Kaiser Nero (Suet. Ner. 54) als Orgelspieler. In seinem Verspanegyricus auf den Konsul Manlius Theodorus poetologisiert Claudian den Einsatz einer Wasserorgel während der *ludi* zum Amtsantritt (Claud. *pan. Man. Theod.* 316–319). Ein Projektteam um Justus Willberg, Leiter der Weißenburger Sing- und Musikschule, hat sich seit 2005 dem Nachbau einer römischen *hydraulis* gewidmet. Das Instrument wird seitdem für Konzerte und Auftritte verschiedenster Art genutzt, vgl. zur Konstruktion der Orgel und einem Hörbeispiel <http://www.hydraulis.de/index.html>.

⁶⁸ *Carm.* 20b.17–19: *quis bene subpositis quadratis ordine plectris | artificis manus in numeros claudique aperitque | spiramenta*, vgl. zur Deutung der Stelle auch HILDEBRANDT 1906, 452.

⁶⁹ *Carm.* 20b.3: *versus heroi iure manente*, 12: *tempore sub parili, metri rationibus isdem*, 16: *calamis crescentibus aucta*.

⁷⁰ *Carm.* 20b.6: *exiguo cursu, parvo crescentia motu*.

⁷¹ *Carm.* 20b.9–10: *uno bis spatium versus elementa prioris | dinumerans*, 13: *dimiduum numero*.

⁷² *Carm.* 20.i.1: *Augusto victore iuvat rata reddere vota*.

⁷³ HILDEBRANDT 1906, 447.

duktions- und Funktionsweise seiner Textorgel. Im ersten Teil seiner Ausführungen (*carm.* 20b.1–13) tritt der Sprecher als Künstler auf, der mithilfe der Muse Klio (*Clio*, *carm.* 20b.1) das Instrument auf der Buchseite aufmessen möchte (*metiri*, *carm.* 20b.1). Die auf dem Gitterraster entstandenen Hexameter sind poetische Maßarbeit,⁷⁴ welche die Muse im Auftrag des Dichters nach sprachlichen, metrischen und technischen Gesetzen ausführt.⁷⁵ Nach der Herstellung folgt der erste Testdurchlauf. Schließlich soll das dichterische Instrument durch unterschiedliche Töne Melodien erzeugen.⁷⁶

*Haec erit in varios species aptissima cantus,
perque modos gradibus surget fecunda sonoris
aere cavo et tereti, calamis crescentibus aucta*

Diese Gestalt wird besonders für verschiedenartige Musik geeignet sein und durch die Abstufungen im hohlen und länglichrunden Erz [sc. den Pfeifen] reich an Klang Melodien erheben, während sie durch wachsende Rohrpfefen ansteigt.

Wie bei einer echten *hydraulis* wünscht sich der Dichter, dass durch die Pfeifen Luftdruck führt, der nach Regulation der Schieber die Schlagstäbchen in Bewegung setzt und dadurch Klänge erzeugt.⁷⁷ Damit sein poetisches Instrument ertönt, braucht es einen Orgelspieler. Optatian sieht für diese Position den lesenden Kaiser vor:⁷⁸

*quis bene subpositis quadratis ordine plectris
artificis manus in numeros clauditque aperitque
spiramenta, probans placitis bene consona rhythmis*

Die Hand welches Künstlers öffnet und schließt die Luftlöcher zum Wohlklang, nachdem die quadratischen Schieber in einer Reihe passend darunter angebracht worden waren, während die Hand prüft, ob die Luftlöcher in gefälligen Rhythmen wohlklingend sind?

Um den Text in Schiebern und Pfeifen zu lesen, muss Konstantin die Buchseite um 90 Grad gegen den Uhrzeigersinn drehen. Die „Hand des Künstlers“ (*artificis manus*, *carm.* 20b.18) ist diejenige des Kaisers, die er zum Gebrauch des Codex benötigt. Indem Konstantin die Dimeter der Schieber und Hexameter der Orgelpfeifen laut liest, haucht er ihnen die nötige Luft ein, die das Instrument zum Klingen bringt. In diesem Sinn fungiert der Mund des Kaisers als Luftloch (*spiramenta*, *carm.* 20b.19), das durch Öffnen und Schließen (*clauditque aperitque*, *carm.* 20b.18)

⁷⁴ HILDEBRANDT 1906, 448.

⁷⁵ Vgl. *carm.* 20b.5–13.

⁷⁶ *Carm.* 20b.14–16.

⁷⁷ Vgl. auch *carm.* 20b.24–26: *quodque queat minimum ad motum intremefacta frequenter | plectra adaperta sequi aut placidos bene claudere cantus | iamque metro et rhythmis praestringere quicquid ubique est.*

⁷⁸ *Carm.* 20b.17–19.

Rhythmus erzeugt. Um Konstantin bei seiner klangvollen Lektüre zu unterstützen, stellt der Dichter ihm zwei Balgbläser zur Verfügung, die den Luftdruck im Wassertank konstant halten:⁷⁹

*sub quibus unda latens properantibus incita ventis
quos vicibus crebris iuvenum labor haud sibi discors
hinc atque hinc animatque agitans augetque reluctans,
compositum ad numeros propriumque ad carmina praestat*

Unter diesen [sc. Schiebern] ist Wasser verborgen, das von schnellen Luftstößen in Bewegung gesetzt wird, denen die Ausdauer zweier junger Männer von beiden Seiten [sc. des Instruments] dicht aufeinanderfolgend und einander entsprechend Luft zuführt und sie antreibt, dann [sc. den Luftdruck] vergrößert und ihm Widerstand leistet, damit das Wasser etwas Wohlgefühtes zur Melodie und etwas Geeignetes zum Lied hervorbringt.

Um mit der Orgel in Textform „etwas Wohlgefühtes zur Melodie und etwas Geeignetes zum Lied“ (*carm.* 20b.23) hervorzubringen,⁸⁰ muss der Kaiser ihr seine Stimme leihen. Der Vers *carm.* 20b.22 bildet die Lese-performance Konstantins onomatopoeisch ab: *hīnc ātque hīnc ānīmātque āgītāns āugētque rēlūctāns*. Die schnellen Handlungen der Männer, die bald Luft in die Pfeifen lassen (*animatque*, *carm.* 20b.22), bald durch Pumpen erneut Luftdruck erzeugen (*agitans*, *carm.* 20b.22), spiegeln sich in *hīnc ātque hīnc* und in der Verschleifung von *ānīmātque āgītāns*. Der Kaiser stößt beim Lesen der zahlreichen a-Laute in kurzer Zeit viel Luft aus. Seine Lektüre übernimmt die Aufgabe der Orgelpfeifen und erzeugt dadurch die Jubiläumsmusik seiner *vicennalia*.

Die Hand, die der Kaiser zuerst brauchte, um das Medium in die richtige Lese-position zu bringen (*artificis manus*, *carm.* 20b.18), erfüllt während der musikalischen Lektüre eine zweite Funktion: sie prüft, ob die gelesenen Verse tatsächlich melodisch erklingen.⁸¹ Aufgrund der Dichte und syntaktischen Komplexität der Orgelpfeifen⁸² wird man sich den lesenden Konstantin so vorstellen dürfen, dass er einen Zeigefinger zur Hilfe nahm, um nicht auf dem Gitteraster zu verrutschen. In dieser Hinsicht ist *manus | probans* (*carm.* 20b.18–19) ein performativer Sprechakt, der eine konkrete haptische Lesepraxis auslöst.

⁷⁹ *Carm.* 20b.20–23.

⁸⁰ HILDEBRANDT 1906, 430 sieht in *carmen* „das kunstgemäße Musikstück“, das die Orgel erzeugt. Meiner Meinung nach ist der Begriff bei Optatian selbstreferentiell zu verstehen und parallelisiert Lied und Melodie in der Weise, in der die *hydraulis* als Begleitinstrument zum Gesang eingesetzt werden konnte.

⁸¹ *Carm.* 20b.19: *probans placitis bene consona rhythmis*.

⁸² Vgl. zur sprachlichen Gestaltung von *carm.* 20b den eindrücklichen Kommentar von HILDEBRANDT 1906, 445 am Ende seiner Interpretation: „Das war ein etwas mühseliger Weg, den wir uns durch Dornengestrüpp und hemmende Schlinggewächse aller Art bahnen mußten, aber einiges ist doch dabei abgefallen – *pigra laborantis respondet praemia curis*. [...] Das verschrobene Gedicht erscheint demnach nicht ganz ohne Verdienst [...].“

Die *vicennalia* als Triumph – Der Triumph der *vicennalia* (*carm.* 20a)

Während der Teil der Rohrpfifen selbstreflexiv über Entstehung, Funktionsweise und Poetologie der Wasserorgel sinniert, präsentiert *carmen* 20a eine Imagination der römischen Jubiläumsfeierlichkeiten aus dem Exilort des Dichters. Wie der Sprecher am Ende des Textes zu erkennen gibt, ist er bei den offiziellen Festakten nicht anwesend, sondern überbringt seine *vota* in literarischer Form.⁸³ Zwar lobt Optatian zu Beginn die militärischen Verdienste der Caesaren Crispus und Constantinus (*carm.* 20a.2–4), jedoch gelten seine Wünsche in erster Linie dem Augustus, der als Hauptadressat auftritt.⁸⁴ In *carmen* 20a bietet der Dichter eine Beschreibung der fingierten Gelegenheit, anlässlich der sein Buch zur Präsentation gelangen soll.⁸⁵ Das Gedicht ist daher ein Schlüsseltext für das Verständnis des Optatian'schen Geschenkcodex.⁸⁶

Die Darstellung des Kaisers und seiner Söhne als siegreiche Feldherren ist das Leitmotiv von *carmen* 20a. Der Dichter fingiert die Feierlichkeiten der Vicennalien in der Grammatik des Triumphzuges.⁸⁷ Triumphale Topik zieht sich durch jede Zeile des nur 26 Dimeter umfassenden Gedichts. Im ersten Teil (*carm.* 20a.1–11) preist der Dichter die feierliche Stimmung des gesamten Reichsgebiets, das als Zuschauer des kaiserlichen Triumphs vor Freude aufspringt (*exsultat omnis aetas*, *carm.* 20a.8). Der zweite Teil (*carm.* 20a.12–21) fokussiert auf die Ereignisse in Rom, wo Senatoren dem Kaiser Geschenke überreichen (*ferunt dona laeti*, *carm.* 20a.15) und sich das

⁸³ *Carm.* 20a.22–26: *me sors iniqua laetis | sollemnibus remotum | vix haec sonare sivit, | tot vota fonte Phoebi | versuque compta solo.*

⁸⁴ *Carm.* 20.i.1: *Augusto victore iuvat rata reddere vota.*

⁸⁵ Vgl. zur Interaktion unterschiedlicher Gedichtausgaben mit dem höfischen Zeremoniell Kapitel 2.2.1.

⁸⁶ *Carm.* 20 ist noch nicht intensiv genutzt worden, um den okkasionellen Charakter des Optatian'schen Geschenkbooks näher zu beleuchten. Allein WIENAND 2012b, 252 zieht *carm.* 20a.12–26 als Bezugspunkt heran, um die Übergabe des Geschenkcodex auf die zweite Vicennalienfeier 326 in Rom zu beziehen. Doch gerade die Rolle des Kaisers als aktiver Rezipient, dessen Leseoperationen aufs Engste mit der poetologischen und panegyrischen Programmatik der Wasserorgel interagieren, ließ die Forschung bislang außer Acht. Erste Überlegungen zum Zusammenhang von Panegyrik und Poetologie finden sich bei BRUHAT 1999, 267–269, die sich jedoch mehr auf die Position des Autors im Exil als auf die Rolle des lesenden Kaisers konzentriert, vgl. weiterführend BRUHAT 2009, 121–122. Gleichzeitig betont BRUHAT 1999, 268–269 die enge okkasionelle Zusammengehörigkeit der *carm.* 19 und 20, in denen der Dichter seinen Wunsch nach Rückkehr in eine innovative Textform bringe, vgl. ebenso BRUHAT 2008, 59–60. GUALDONI/SIMONINI 1978, 48–52 interessieren sich für die Konstruktionsweise von Figurengedichten allgemein und bieten neben einer literaturgeschichtlichen Einordnung eine italienische Übersetzung der Orgel. POLARA 1996, 208–210 ist auf das Verhältnis von Figur und Inhalt fokussiert und betrachtet v. a. die Beziehung der drei Textteile auf der Buchseite zueinander sowie den materiellen Unterschied der *hydraulis* zum Altar (*carm.* 26) und der *Syrinx* (*carm.* 27).

⁸⁷ *Carm.* 20a.6: *felicibus triumphis*, 19: *triumphis*. Der zeremonielle Rahmen von Triumphzug und Kaiserankunft (*adventus*) näherte sich in der Spätantike einander an, vgl. zum triumphalen Charakter spätantiker Ankunftsfeierlichkeiten Kapitel 3.1.1.

Volk an Spielen erfreut (*theatris | et choreis*, *carm.* 20a.20–21). Im dritten Teil (*carm.* 20a.22–26) thematisiert der Dichter seinen poetischen Triumphzug. Trotz seines unberechtigten Status als Exilierter (*sors iniqua*, *carm.* 20a.22) sei es ihm mit Anstrengungen gelungen, seine Wünsche zum Regierungsjubiläum im Vers vorzubringen (*vix haec sonare sivit*, *carm.* 20a.24). Der zwischen *carmen* 20a und b eingeschobene Vers stellt die ausbuchstabierte Wunschformel dar, die der Dichter zum Leitgedanken des Textes und seiner Geschenkausgabe insgesamt macht:⁸⁸

Augusto victore iuvat rata reddere vota.

Es ist [sc. mir] eine Freude, die Wünsche, die durch unseren Sieger Augustus verbürgt sind, darzubringen.

Optatian beginnt seine Imagination der Jubiläumsfeier, indem er die Kriegstaten des Kaisers und seiner Söhne summiert. In nur fünf Versen erscheinen der Augustus und seine Caesaren als Garanten einer immerwährenden Sieghaftigkeit des römischen Imperiums:⁸⁹

*Post Martios labores
et Caesarum perennes
virtutibus per orbem
tot laureas virentes
et principis tropaea*

Nach den Anstrengungen im Krieg und so vielen Lorbeerkränzen, die durch die Tugenden der Caesaren immerwährend über den Erdkreis hinweg ergrünen, und den Siegesdenkmälern unseres Kaisers [...]

Ein moderner Leser stellt sich die einleitenden Worte zur Darstellung eines Regierungsjubiläums sicher anders vor. Zu erwarten gewesen wären Ort und Zeit der Feier, die Reihenfolge der geladenen Gäste und – nicht zu vergessen – eine ausführliche Würdigung des *laudandus* und seines Jahrestags. Optatian wählte einen anderen Weg. Anstatt den wahren Anlass des Festes, die zwanzig Regierungsjahre des Augustus und die zehn der *Caesares*, prominent in Szene zu setzen, fokussiert der Sprecher auf die Darstellung ihrer Kardinaltugend *virtus*. Die Sieghaftigkeit der Regenten kennt im Text weder Ort noch Zeit. So spricht der Dichter unter anderem von „so vielen Lorbeerkränzen“ (*tot laureas*, *carm.* 20a.4), die bis in alle Ewigkeit grün bleiben (*perennes | virentes*, *carm.* 20a.2–4). Auch der Anlass des Festes scheint sich in der Wahrnehmung des Dichters verschoben zu haben. Anstatt die Jahreszahl der Jubiläen als Ausgangspunkt seiner Ausführungen zu nehmen, ruft Optatian die geleisteten Kriegstaten der *laudandi* auf (*post Martios labores*, *carm.* 20a.1). Das Siegestrikolon zu Beginn – die Verdienste Konstantins und seiner

⁸⁸ *Carm.* 20.i.1.

⁸⁹ *Carm.* 20a.1–5.

Söhne sind in *carm.* 20a.2 und 5 mit *et* getrennt – konstruiert die Atmosphäre eines Triumphzuges. Diesen Leseindruck macht der Dichter in den folgenden Versen explizit:⁹⁰

*felicibus triumphis
Augusta rite saeculis
exsultat omnis aetas,
urbesque flore grato
et frondibus decoris
totis virent plateis.*

[...] springt⁹¹ das gesamte durch den Kaiser glanzvolle Zeitalter, das Jahrhunderte währt, zu Recht vor Freude über glückliche Triumphfeiern auf und die Städte erblühen in lieblichem Schmuck und durch belaubte Äste als Zierde auf allen Straßen.

Mit *felicibus triumphis* (*carm.* 20a.6) löst Optatian die angedeutete Triumphfeier endgültig ein. Doch handelt es sich wirklich um einen Triumphzug, den Konstantin in der Imagination des Dichters abhalten ließ? Wenn ja, wann tritt der Kaiser als Protagonist auf? Der Text enttäuscht: Handlungsinstanz ist das Konstantinische Zeitalter (*Augusta | omnis aetas*, *carm.* 20a.7–8), das anlässlich der Vicennalien aufspringt (*exsultat*, *carm.* 20a.8).⁹² Objekt seiner Freude ist nicht die nahende Ankunft oder das Erscheinen des Kaisers, sondern seine immerwährende Sieghaftigkeit (*saeculis*, *carm.* 20a.7). In der Fiktion des Dichters ergrünen die Städte des Imperiums in Folge dauerhafter militärischer Stabilität genauso wie die unzähligen Siegeskränze der Caesaren.⁹³

In der bisherigen Imagination des exilierten Sprechers sind Konstantins *vicennalia* ein reichsweites Ereignis, das sich auf die Demonstration militärischer Stärke konzentriert. Der zweite Teil von *carmen* 20a fokussiert nun die Ereignisse in Rom, den zentralen Ort der Feierlichkeiten (*Roma, culmen orbis*, *carm.* 20a.16). Vom Dichter unausgesprochen, jedoch notwendige Bedingung für den Handlungsverlauf befindet sich der Kaiser in den folgenden Versen bereits im *palatium*.⁹⁴

⁹⁰ *Carm.* 20a.6–11.

⁹¹ *Exsultat* (*carm.* 20a.8) ist als performativer Sprechakt zu verstehen, der die textliche und materielle Ebene der *hydraulis* miteinander verbindet. In ähnlicher Weise, in der Optatian das Konstantinische Zeitalter vor Freude über die *vicennalia* des Augustus in die Luft springen lässt, springen auch die Schieber der Orgel, die der Kaiser durch seine Lektüre intellektuell in Bewegung versetzt.

⁹² LEHNEN 1997, 45 zeigt, dass *exsultatio* neben *gaudium* und *laetitia* zu den üblichen Beschreibungskategorien einer Herrscherankunft zählte. Gerade die spätantiken Rhetoren der *Pan. Lat.* hätten dieses Darstellungsmoment im Vergleich zu früheren *adventus*-Darstellungen intensiviert.

⁹³ *Carm.* 20a.4: *laureas virentes*, 9–11: *urbes | virent*.

⁹⁴ *Carm.* 20a.12–15.

*Haec ordo veste clara
cum purpuris honorum
fausto precantur ore
feruntque dona laeti;*

Der Stand von hellem Gewand mit dem Purpur seines Ehrenstandes [sc. der Senat] bittet dieses aus günstigem Mund und bringt fröhlich Geschenke herbei;

Wie bei Regierungsjubiläen üblich empfängt der Kaiser in seinem Palast Gesandtschaften und Mitglieder des Senats, die gute Wünsche und Geschenke überbringen. Optatian nutzt die Imagination eines solchen Aktes für einen selbstreferentiellen Kniff, denn was die Senatoren dem Kaiser wünschen, ist nicht ihr eigenes *votum*, sondern das des Sprechers (*haec*, *carm.* 20a.12). *Haec* bezieht sich auf den Wunschvers im Hexameter, den der Dichter als *tabula* zwischen Pfeifen und Schiebern einzog.⁹⁵ Im metapoetischen Teil (*carm.* 20a.22–26) verwendet Optatian ein weiteres deiktisches *haec*, wenn er gesteht, dass er das gesamte Gedicht nur mit Mühe im Metrum verfassen konnte.⁹⁶ Die angesprochenen *dona* (*carm.* 20a.15) sind die Gedichte selbst, die den Kaiser zu seinem Jubiläum erreichen. Optatian reiht sich literarisch in die Reihe der Gratulanten ein und fingiert die Übergabe seines Geschenkbuches in der Weise, in der sie vermutlich auch stattfand. Ein Fürsprecher Optatians aus der aristokratischen römischen Oberschicht sprach beim Kaiser vor und überbrachte ihm die literarischen *vota* des Dichters. In diesem Sinn inszeniert *carmen* 20a die Übergabe des Geschenkcodex performativ im Text. Einerseits verbinden die beiden Pronomina die narrative Textebene mit seiner technischen Kompositionsstruktur, auf der das *votum* eine Trennlinie zwischen Pfeifen und Schiebern bildet. Andererseits impliziert das doppelte *haec* eine Verbindung zum gesamten Gedichtbuch, das die *vota* des Dichters in vielfach performativer Weise bündelt.⁹⁷

Um sein Buch als exklusives Geschenk zu präsentieren, verkehrt Optatian die Chronologie der zeremoniellen Abläufe. Üblicherweise folgte der Empfang von Gesandtschaften auf öffentliche Feierlichkeiten, die sich außerhalb des Palastes auf den Straßen Roms abspielten. In der Imagination des Sprechers kommt der öffentliche Teil mit dem Einzug des Kaisers, seinem Triumphzug durch die Stadt und den *vota publica* erst nach den Audienzen im *palatium*:⁹⁸

⁹⁵ Vgl. zur Interpretation von *haec* auch POLARA II. 1973, 129, der neben dieser Bezugnahme die – seiner Meinung nach jedoch weniger wahrscheinliche – Möglichkeit einräumt, dass sich das Pronomen auf den Beginn des Gedichts *carm.* 20a.1–8 bezieht.

⁹⁶ *Carm.* 20a.24: *vix haec sonare sivit*.

⁹⁷ Der Aussage POLARAS II. 1973, 129, der eingeschobene *votum*-Vers sei „fremd“ und „überflüssig“ („adventicius evadit et supervacaneus“), wenn man ihn nicht in irgendeiner Weise mit der Aussage des Gedichts in Verbindung bringen könnte („nisi eum quodammodo cum carminis sententia coniunxeris“), kann ich nur widersprechen. Das doppelte *haec* erfüllt eine ähnlich performative Funktion. Es verbindet die Darstellungs- und Strukturebene des Textes miteinander und setzt beide zum gesamten Gedichtbuch ins Verhältnis. Eine bloße Kontextualisierung der Pronomina innerhalb von *carm.* 20 scheint mir an dieser Stelle nicht ausreichend.

⁹⁸ *Carm.* 20a.16–21.

*iam Roma, culmen orbis,
dat munera et coronas,
auro ferens coruscas
Victorias triumphis,
votaque iam theatris
redduntur et choreis.*

[...] bald gibt auch Roma, der Gipfel des Erdkreises, Geschenke und Siegeskränze, während sie in Triumphzügen Viktorien trägt, die vor Gold schimmern, und bald werden ihre Wünsche auf Schauplätzen und in Reigentänzen dargebracht.

Neben den Senatoren und hochrangigen Gesandten, die dem Kaiser ihre *vota* persönlich überbringen konnten, zelebriert die gesamte Stadt das kaiserliche Jubiläum. Sinnbildlich für das römische Volk überbringt Roma in der Personifikation des Gipfels der Welt die *vota publica* (*Roma, culmen orbis, carm.* 20a.16). Nach Geschenken und Siegeskränzen (*munera et coronas, carm.* 20a.17) zählt der Dichter goldene Victoriastandbilder auf, die beim Triumphzug mitgeführt und dem Kaiser als Ausdruck seiner Sieghaftigkeit geschenkt werden.⁹⁹ Auf die Prozessionen und *vota*-Rituale folgten üblicherweise ein bis zwei weitere Festtage, an denen der Kaiser anlässlich seines Jubiläums Zirkus- und Theaterspiele veranstalten ließ. Einen solchen Ablauf stellt sich auch der exilierte Sprecher vor, wenn er schreibt, dass die *vota* anschließend (*iam ... iam, carm.* 20a.16–20) auch „auf Schauplätzen und in Reigentänzen“ dargebracht werden.¹⁰⁰

Rhetorisch geschickt gelingt Optatian in diesem Teil ein Verweis auf die Herrschaftslegitimation Konstantins, die sich von den Tetrarchen absetzt. Während Maximian und Diokletian ihren Herrschaftsanspruch maßgeblich von der Zughörigkeit zu Hercules bzw. Jupiter ableiteten, trat in den frühen Regierungsjahren Konstantins Roma als Überbringerin des *imperium* auf.¹⁰¹ Auf der einen Seite zählten Darstellungen der Göttin, die dem Kaiser eine Victoriastatuetten überreicht, bereits im 3. Jh. zum gängigen Münzbildrepertoire. Auf der anderen Seite entwickelte sich erst mit Beginn des 4. Jhs. eine engere Beziehung zwischen dem Herrschaftsanspruch des Regenten und der Stadtgöttin, die symbolisch für das gesamte Imperium stand. Die Legitimation der Herrschaft Konstantins über Roma tritt gegen Ende seiner Herr-

⁹⁹ *Carm.* 20a.18–19: *auro ferens coruscas | Victorias triumphis*. Ammianus Marcellinus berichtet, dass die Bewohner der Provinz Tripolis Kaiser Valentinian I. anlässlich seines *dies imperii* goldene Victoriabilder überreichen wollten (Amm. 28.6.7). Die Übergabe von Victoriastatuetten ist ein gängiges ikonografisches Motiv auf Konstantinischen Münzen, vgl. POLARA II. 1973, 130.

¹⁰⁰ *Carm.* 20a.20–21: *votaque iam theatris | redduntur et choreis*. *Theatris* (*carm.* 20a.20) fungiert als mimetisches Bindeglied zwischen den Schiebern (*carm.* 20a) und Rohrpfeifen (*carm.* 20b). Der Kaiser wird als Leser der *hydraulis* gleichsam zum Zuhörer des Orgelspiels, das sicher auch während der Theateraufführungen anlässlich seiner *vicennalia* erklang, vgl. zu dieser Beobachtung BRUHAT 1999, 269.

¹⁰¹ Vgl. zur Rolle Romas für die Legitimation des *dies imperii* Konstantins MACCORMACK 1981, 178.

schaft zugunsten einer christologischen Deutung zurück. Gerade Eusebius stellt den Herrschaftsantritt Konstantins als einen Akt der Auserwählung durch den Christengott dar, der durch keine pagane Gottheit gerechtfertigt wird.

Ein zentraler Text für das Entstehen einer engen Verbindung zwischen Kaiser und personifizierter Stadtgöttin ist der *panegyricus* des Jahres 307. Dort ist es jedoch nicht Konstantin, den Roma in sein Amt einführt, sondern Maximian, den die Göttin zur Rettung des Reiches aus seinem Ruhestand ruft.¹⁰²

Fecit enim Roma ipsa pro maiestate nominis sui ut ostenderet posse se etiam imperatoribus imperare. [...] supplices tibi manus tendens vel potius queribunda clamavit: [...].

Denn Rom selbst hat es, kraft der erhabenen Würde seines Namens, fertiggebracht, zu zeigen, dass es sogar kaiserlichen Befehlshabern Befehle zu erteilen vermag. Es hat [...] demütig bitend die Hände nach dir ausgestreckt oder vielmehr in Klagen sich ergehend, gerufen: [...].

Der Panegyriker legt Roma eine pathetische Rede in den Mund, in der die Göttin Maximian dazu auffordert, seinen Ruhestand zu beenden und zum Wohle von Reich und Stadt die Regierungsgeschäfte wieder aufzunehmen.¹⁰³ Der Redner stellt die Beziehung zwischen Kaiser und Stadtgöttin als die zwischen Mutter und Sohn dar.¹⁰⁴ Der Abschnitt zeigt, welch enorme Bedeutung die Stadt Rom in der Wahrnehmung der Zeitgenossen hatte. Obwohl der größte Teil der *Panegyrici Latini* weder in Rom geschrieben noch dort gehalten wurde,¹⁰⁵ behält es in der Spätantike seinen Status als ideelles *caput mundi*.¹⁰⁶ Als panegyrischer Topos und Mittel zur Herrschaftslegitimation bringt das personifizierte Rom den Willen der Reichsbevölkerung zum Ausdruck.

Optatian lässt Roma nicht zufällig als Vollzieherin der öffentlichen *vota* auftreten (*carm.* 20a.16–21). Einerseits wurde Konstantins Festakt in Rom als ein Bekenntnis des Kaisers zur Hauptstadt aufgenommen, nachdem er seine *vicennalia incipientia* 325 in Nikomedien begangen hatte. Andererseits dienten die Festivitäten anlässlich eines *dies imperii* dazu, sein *imperium* zu erneuern. Da Rom der Ort war, an dem der Kaiser bereits seine Decennalien im Lichte seines Sieges über Maxentius gefeiert hatte, bot sich die Stadt an, um seinen Herrschaftsanspruch erneut durch die Demonstration seiner militärischen Stärke zu fundieren.

Im letzten Abschnitt des Optatian'schen Textes gibt sich der Sprecher als exilierter Dichter zu erkennen, der seine *vota* aus der Verbannung überbringt:¹⁰⁷

102 *Pan. Lat.* 7[6].10.5. Übersetzung aus MÜLLER-RETTIG 2008.

103 *Pan. Lat.* 7[6].11.1–4.

104 *Pan. Lat.* 7[6].11.4: *rursus impera iussus a matre*.

105 Ausnahmen sind *Pan. Lat.* 2[12] aus dem Jahr 389 (adressiert Theodosius) und 4[10] aus 321 (adressiert die Konstantinssöhne Crispus und Constantinus, die jedoch zum Redezeitpunkt nicht anwesend waren).

106 Vgl. zur Romidee in der Spätantike ausführlich FUHRMANN 1968.

107 *Carm.* 20a.22–26.

*Me sors iniqua laetis
sollemnibus remotum
vix haec sonare sivit,
tot vota fonte Phoebi
versuque compta solo.*

Kaum ließ es mein ungünstiges Los zu, dass ich, der ich von diesen freudigen und feierlichen Ereignissen entfernt bin, dieses erklingen lasse, so viele Wünsche, die aus der Quelle des Phoebus stammen und allein im Vers zurechtgemacht sind.

Der selbstreferentielle Kommentar des Dichters hebt sich von den narrativen Einzelszenen zu Beginn ab. Erst jetzt wird dem Leser klar, dass der Sprecher nicht bei den Festakten in Rom anwesend ist, sondern sich die Geschehnisse aus der Ferne vorstellt. Zielpunkt seines Gedichts ist es, dem Kaiser „so viele Wünsche“ (*tot vota*, *carm.* 20a.25) zu überbringen. Doch bezeichnenderweise bietet weder *carmen* 20a noch 20b eine Fülle an *vota*. Einzige Ausnahme ist der Wunschvers, der als *tabula* der Orgel fungiert (*carm.* 20.i.1). Die Aussage kann sich demnach nur auf das Gedichtbuch als Ganzes beziehen, das *vota* in allerhand literarischen Realisationen bietet. Ein intratextueller Verweis stützt die These, denn Optatian belegt die vielzähligen Wünsche in *carmen* 20a mit demselben Begriff, mit dem er sein erstes prachtvolles Gedichtbuch an den Kaiser beschreibt: *compta*.¹⁰⁸ Folgt man der modernen Nummerierung der *carmina* sowie der Auswahl an Gedichten, die diese Arbeit für den Geschenkcodex vorschlägt, ergibt sich eine ringkompositorische Anordnung von *carmen* 1 bis 20.¹⁰⁹ In einer Deutung, die das Gedichtbuch als Ganzes in den Blick nimmt, greift das letzte *carmen* auf das erste zurück und provoziert dadurch eine zweite Lektüre des Kaisers.

Carmen 20a zeigt auf seiner deskriptiven Ebene die Imagination der feierlichen Gelegenheit, anlässlich der Optatians Geschenkcodex zur Präsentation gelangte. Konstantin und seine Söhne sind als *laudandi* von Beginn des Textes an präsent. Der Augustus nimmt als vorrangiger Adressat eine Position ein, deren performative

108 *Carm.* 1.5: *scriptoris bene compta manu*; *carm.* 20a.25–26: *tot vota* | *compta*. Der Topos des „friierten“ Buches geht auf Ov. *trist.* 1.1 zurück, das in enger Verbindung zu Optatians *carm.* 1 steht, vgl. zu beiden Texten ausführlich BRUHAT 2017.

109 Vgl. zur Zusammensetzung des Geschenkcodex den Beginn dieses Kapitels. Der Handschriftenbefund stützt diese These nicht, vgl. zu Reihenfolge der *carm.* in den Manuskripten POLARA I. 1973, XIX. In den meisten Handschriften steht *carm.* 20 in der Mitte aller tradierten Gedichte. Nur der Codex Monacensis Latinus 706^a (M) überliefert *carm.* 20 als letztes Gedicht, setzt jedoch auf der Position des ersten Gedichts mit *carm.* 2 ein. Obgleich wir über die Anordnung der Gedichte im Geschenkbuch keine gesicherten Informationen haben, gibt es zahlreiche werkinterne Verbindungsmechanismen. Semantische oder syntaktische Zusammenhänge zwischen Einzeltexten lassen zwar keine gesicherten Schlüsse auf Optatians Kompositionsprinzip zu, erlauben jedoch wichtige Rückschlüsse auf performative Rezeptionsmechanismen. Schließlich ist es so, dass sich die rezeptionsästhetische Wirkung eines Textes ändert, je nachdem, ob er allein stehend oder in Verbindung mit anderen gelesen wird, vgl. zu verschiedenen Lektüremöglichkeiten der *carm.* Optatians RÜHL 2017.

Dimension sich stark von den anderen *carmina* im Geschenkcodex unterscheidet. Der Dichter spricht Konstantin nicht direkt als Leser des Gedichts an, sondern führt ihm seinen Jubiläums-Triumph aus der Vogelperspektive vor. Anders als in vielen *cancellata* konstruiert Optatian in *carmen* 20a keine intime Lesesituation mit dem Kaiser, sondern scheint ihn bewusst vom Geschehen distanzieren zu wollen. Auf der Erzählebene begegnen sich Kaiser und Dichter auf der gleichen Stufe. Sie betrachten die Feierlichkeiten aus einer übergeordneten Perspektive. Was beide Instanzen voneinander trennt, ist die persönliche Erfahrung der Ereignisse. Während Konstantin den zentralen Kristallisationspunkt aller feierlichen Handlungen bildet, konstruiert der Dichter den größtmöglichen örtlichen Abstand zum Geschehen. Gleichzeitig suggeriert der Sprecher, das feierliche Zeremoniell der *vicennalia* und somit den Aufführungskontext seines Textes genau zu kennen. Der Wechsel zwischen tatsächlicher Erfahrung und simulierter Ereignishaftigkeit im Text bestimmt die performative Dimension aller *carmina* im Geschenkcodex. Demnach ist es Ziel der folgenden Abschnitte, Optatians Geschenkgedichte nach dem Kriterium der Ereignishaftigkeit zu skalieren und für eine Positionierung des Dichters zum Kaiser und umgekehrt fruchtbar zu machen.

3.1.4 Ereignis und *memoria*: Der Text als *tropaeum* (*carm.* 5, 7, 9)

Die gemeinsame Feier der *vicennalia* Konstantins und *decennalia* seiner Söhne Crispus und Constantinus diene in erster Linie der Demonstration ihrer militärischen Stärke. Das Motiv endloser Sieghaftigkeit überstrahlt alle *carmina* des Geschenk-buchs. Die Gedichte, die in diesem Kapitel besprochen werden, greifen den Aspekt militärischen Erfolgs in einer spezifisch performativen Weise auf. Sie verewigen den triumphalen Charakter der *vicennalia* in einem siegreichen Leseakt des Kaisers.

Anders als in *carmen* 20a, in dem Konstantin seinen *vicennalia*-Triumph an sich vorbeiziehen sieht, konstruiert Optatian in den folgenden *carmina* eine intime Lese-situation mit dem Augustus. Performativ spielt der Dichter Konstantins Erfahrung militärischer Sieghaftigkeit in den Text ein. Durch eine Lese-*performance*, die den Kaiser auf allen Text- und Bildebenen intellektuell fordert, entsteht das Erlebnis von Sieghaftigkeit in der Lektüre. Im Unterschied zu individuellen Erinnerungen des Augustus an erfolgreiche Feldzüge und Schlachten bieten die *carmina* 5, 7 und 9 nicht das Wiedererleben einzelner Ereignisse, sondern der Erfahrung an sich.

Durch die Simulation allgemeiner Siegeserfahrung unterscheiden sich die Gedichte 5, 7 und 9 von *carmen* 6. Auch das sechste Gedicht bietet dem Kaiser die Möglichkeit, seine Sieghaftigkeit in einem performativen Leseakt erfahrbar zu machen. Allerdings knüpft Optatian die Rezeption von *carmen* 6 direkt an Konstantins Erfahrungen als Feldherr im Sarmatenfeldzug 322.¹¹⁰ Somit stehen die Gedichte in

110 Vgl. zur Lese-*performance* Konstantins als siegreicher Feldherr in *carm.* 6 Kapitel 3.3.4.

diesem Kapitel unter anderen okkasionellen Voraussetzungen als *carmen* 6, das den Fokus auf ein konkretes kriegerisches Ereignis lenkt. Obwohl eine eigenständige Interpretation des sechsten Gedichts nicht in diesem Kapitel, sondern an anderer Stelle dieser Arbeit steht, fließen interpretatorische Schnittmengen an geeigneter Stelle in die Untersuchung der hier vorliegenden *carmina* ein.

Neben der Erzeugung eines performativen Leseakts verewigen die hier besprochenen Texte Konstantins militärische Erfolge auf der ikonischen Ebene. Während *carmen* 5 das Ereignis der *vicennalia* in eine Monumentalinschrift überführt, präsentieren sich die Gedichte 7 und 9 als Ehrenschild und Siegespalme. Um ihre erinnerungsstiftende Funktion zu unterstreichen, bezeichnet Optatian diese *cancellata* als *tropaeum* („Siegesdenkmal“).¹¹¹

Serielle Siegesdenkmäler: *carm.* 5, 6, 7, 9

Mit dem Begriff des Siegesdenkmals spielt der Dichter auf zahlreiche Oberflächenfiguren seiner *carmina* an, die Konstantins Sieghaftigkeit bildlich repräsentieren. Zusätzlich zu Ehreninschrift (*carmen* 5), *clipeus virtutis* (*carmen* 7) und Palmzweig (*carmen* 9) bildet *carmen* 6 eine Abteilung der römischen Kavallerie in *quincunx*-Formation, die Optatian als *tropaeum* verstanden wissen möchte.¹¹² Obwohl der Dichter den Begriff zur Charakterisierung weiterer Gittergedichte verwendet, fehlt diesen eine spezifisch ikonische Qualität.¹¹³ Die hier zusammengestellten *cancellata* haben gemeinsam, dass sie die Siegesmetaphorik aus Grund- und Intext an der Oberfläche in einen Gegenstand überführen, der direkten triumphalen Charakter hat.

Dem fünften Gedicht kommt am Beginn einer Reihe von Texten, die Konstantins Sieghaftigkeit auf der schriftlichen und bildlichen Ebene verbinden, eine Schlüsselfunktion zu. Zum einen greift es proleptisch auf die folgenden Gedichte aus und

¹¹¹ *Carm.* 5.11: *tropaeis*; *carm.* 7.31: *captiva tropaea*; *carm.* 9.2: *bellorum tropaeum*.

¹¹² *Carm.* 6.33: *nota tropaea*. RÜHL 2017, 236–244 stellt erste Überlegungen an, die hier ausgewählten Texte ohne *carm.* 5 als „Siege in Serie“ (236) zu verstehen. Sie nimmt in ihre Analyse auch *carm.* 8 auf, das ein Christusmonogramm und den Schriftzug IESUS zeigt. Jedoch bietet dieser Text keinerlei Anhaltspunkte, die ihn als Teil des Geschenkcodex ausweisen, vgl. zur Skalierung des Geschenkcodex den Beginn dieses Kapitels.

¹¹³ *Carm.* 10 funktionalisiert *tropaeum* als panegyrischen Topos, der Konstantin selbst als Siegesdenkmal des Erdkreises darstellt (*tot lux populis orbique tropaeum | sic data sunt*, *carm.* 10.22–23). In *carm.* 18 wünscht sich der Dichter, dass Konstantin nach der Errichtung von tausend *tropaea* die Herrschaftsgewalt an seine Nachkommenschaft weitergebe (*olim post mille tropaea | [...] dispo[n]e scepra nepotum*, *carm.* 18.37). Das Christogramm an der Oberfläche von *carm.* 14 ist als Zeichen der Sieghaftigkeit Konstantins zu deuten, worauf *veris tropaeis* (*carm.* 14.17) selbstreferentiell verweisen kann, aber nicht zwingend muss. Neben den Anstrengungen im Krieg (*post Martios labores*, *carm.* 20a.1) und den Lorbeerkränzen der Caesaren (*tot laureas*, *carm.* 20a.4) stehen die *tropaea principis* in *carm.* 20a.5 für den feierlichen Anlass der *vicennalia*, Konstantins allumfassende Sieghaftigkeit. Ähnlich auch *carm.* 19.i.5: *tutus contemnat summis cumulata tropaeis* (s. v. *tropaeum*).

benennt einschlägige poetologische Kategorien wie den performativen Siegeszug des Kaisers als Leser oder den Zusammenhang von Ereignishaftigkeit und *memoria*. Zum anderen nimmt *carmen* 5 in rezeptionsästhetischer Hinsicht eine zentrale Position ein. Als einziges Gittergedicht, dem Optatian einen Paratext vorangestellt hat (*carmen* 4), zieht es die Aufmerksamkeit des lesenden Kaisers in besonderer Weise auf sich.¹¹⁴ Durch *carmen* 4 betont der Dichter die zentrale Stellung von *carmen* 5 am Beginn einer Siegesserie von *carmina cancellata*. In einer solchen Deutung ist das vierte Gedicht nicht nur ein einführendes Epigramm zu *carmen* 5, sondern auch zu den folgenden Gedichten, die Konstantins Sieghaftigkeit als *tropaeum* verewigen.

Entscheidend für das hier vorgebrachte Verständnis von Serialität ist die austauschbare Reihenfolge der Gedichte. Im Unterschied zum Zyklus, bei dem ein Leser vom festgelegten ersten Text progressiv bis zum letzten Text voranschreitet und danach ggf. eine zweite Lektüre anschließt, spielt die Reihenfolge nach *carmen* 5 keine entscheidende Rolle für die performative Interaktionsebene der Texte. Zwar lassen sich zwischen den *carmina* 6 und 7 zyklische Elemente erkennen, die durch eine lineare Lesart begünstigt hervortreten,¹¹⁵ jedoch emergieren diese Strukturen auch bei einer analeptischen Leseform. Bei der Konzeption seiner Siegesserie schuf Optatian weniger motivische Schnittmengen als performative Interaktionsräume für den Leser, der auch bei unterschiedlicher Lesereihenfolge die kompositorische Einheit der Serie wahrnimmt.

Der Text als Ehreninschrift: *carm.* 5

Das fünfte Gedicht der Optatian'schen Kollektion erzeugt an der Oberfläche eine Widmungsinschrift, die Konstantins *vicennalia* und die *decennalia* seiner Caesaren ehrt.¹¹⁶ In den quadratischen Grundtext von 35 auf 35 Buchstaben hat der Dichter vier *versus intexti* eingelassen (*carm.* 5.i.1–4). Die Hexameter formen eine weitere Textebene, einen Meta-Intext,¹¹⁷ der als vierzeilige Inschrift AUG | XX | CAE | SX zu lesen ist. Im Basistext bekennt sich der Sprecher zur panegyrischen Motivation seiner mehrdimensionalen Konstruktion:¹¹⁸

*Tu magna ad gaudia, sancte
Constantine, fave; te tanto in carmine Musa
et tua descriptis pingit vicennia metris.*

Du, verehrungswürdiger Konstantin, sei [sc. mir] zu großer Freude gewogen; in einem Gedicht von solcher Größe malt meine Muse Dich und Dein zwanzigjähriges Regierungsjubiläum mit niedergeschriebenen Versen.

¹¹⁴ Vgl. zu *carm.* 4 als Binnenproöm 2.2.2.

¹¹⁵ Vgl. RÜHL 2017, 236–240 (in Ansätzen bereits RÜHL 2006a, 100), die in *carm.* 6 das Schlachten-geschehen gegen die Sarmaten und in *carm.* 7 das dazugehörige *tropaeum* sieht.

¹¹⁶ Vgl. zur Ehreninschrift in *carm.* 5 RÜHL 2006a, 86–88. BRUHAT 2008, 73 bringt die Buchstaben- und Zahlenfolge mit Münzlegenden in Verbindung und deutet sie als *vota soluta* bzw. *vota suscepta*.

¹¹⁷ Vgl. zum Begriff ERNST 2006, 62.

¹¹⁸ *Carm.* 5.6–8.

Der Adressat ist Konstantin (*sancte* | *Constantine*, *carm.* 5.6–7), den Optatian als gnädigen Kaiser und wohlgesinnten Leser anruft.¹¹⁹ Der Dichter präsentiert seinen Text als mehrdimensionales synästhetisches Kunstwerk.¹²⁰ Die Umschreibung *tanto in carmine* (*carm.* 5.7) bezieht sich auf die Kompositionsstruktur aus drei litteralen Ebenen: Grundtext, Intext und Meta-Intext. Der anspruchsvolle Aufbau aus drei distinkten Gedichtteilen verlangt dem Dichter ein hohes Maß an metrischer und sprachlicher Kompetenz ab, um aus dem Gitterraster eine syntaktische Einheit zu formen. Jedoch schreibt Optatian diesem bereits komplexen Sprachgefüge eine weitere semantische Steigerungsdimension ein. Die Ehreninschrift AUG | XX | CAE | SX bündelt die Hauptaussagen der vier Intextverse (*carm.* 5.i.1–4). Die *versus intexti* wiederum formulieren die panegyrischen und poetologischen Kernaussagen des Grundtextes. So nehmen die ersten drei Intextverse direkt auf die poetologischen Aussagen des Dichters Bezug und berichten in Kurzform über den multimodalen Charakter des Textes:¹²¹

*Cum sic scripta placent, audent sibi devia Musae
per varios signare modos devotaque mentis
gaudia, quae pingens loquitur mea, Phoebe, Camena*

Wenn ihnen meine Schreibereien dieser Art gefallen, wagen sich die Musen auf ungebahntes Gelände,¹²² die Freuden meines Geistes, die Dir, Apoll, ergeben sind, über verschiedenartige Textverläufe zu zeichnen, die meine Muse malend ausspricht.

Der vierte Intextvers gibt das *votum tricennium* des Dichters aus dem letzten Vers des Grundtextes wider, Konstantin möge dreißig Jahre regieren.¹²³

Carmen 5 erscheint als mehrdimensionales Epigramm auf der Buchseite, dessen Inhalt sich von einer auf die andere Textebene verdichtet. Die Aussage des Dichters,

119 *Carm.* 5.7: *magna ad gaudia* | *fave*. Vgl. zu ähnlichen Gnadengesuchen des Dichters *carm.* 6.15–16: *Sarmaticas, summe, strages, et tota peracta* | *vota* (*precor, faveas*) *sub certo condita visu*; *carm.* 8.3: *summe, fave*; *carm.* 9.i.2: *Constantine fave; te nunc in carmina Phoebum*. Gegen Ende des Gedichts spricht der Dichter zusätzlich Crispus als *laudandus* an (*sancte puer*, *carm.* 5.33). Die Anrede steht in einer längeren Lobespassage auf die zukünftigen Taten der Caesaren, v. a. die militärischen Aktivitäten des Crispus (*carm.* 5.30–34), der als Hoffnungsträger (*spes*, *carm.* 5.33) bezeichnet wird. Als Urheber des Goldenen Zeitalters, das sich unter dem Zutun seiner Söhne weiter entfalten wird, erscheint weiterhin Konstantin, dessen Loblied Apoll seinen Caesaren überbringt (*aurea saecula* | *indulgens natis patriae pietatis honore*, *carm.* 5.28–30).

120 *Carm.* 5.8: *tua descriptis pingit vicennia metris*.

121 *Carm.* 5.i.1–3.

122 *Devia* ist als poetische Metapher für Optatians *cancellata* zu verstehen. In performativer Hinsicht erzeugen seine Gittergedichte tatsächlich Neben- und Seitenwege in Form der *versus intexti*, die den Leser durch verschiedenartige Leseverläufe über das Gitterraster führen. Vgl. zur synästhetischen Poetologie von Metaphern des Ab- und Seitenweges in Optatians *carm.* Kapitel 2.2.2.

123 *Carm.* 5.i.4.: *summe parens, da voce pia tricennia fari*; 34–35: *saeclis da, Constantine, serena* | *tempora, summe: pio tricennia suscipe voto*.

er wolle den Kaiser und seine *vicennalia* im Metrum malen,¹²⁴ erhält durch die Komprimierungstechnik eine Fokussierung auf den Meta-Intext. Als epigrafisches Imitat auf der *pagina* wird sich AUG | XX | CAE | SX farblich vom Grundtext abgesetzt haben. In *carmen* 5 finden sich Hinweise, wie sich Optatian die Gestaltung von Intext und Meta-Intext vorstellte. Die *versus intexti* klassifiziert er mit *pinget carmen* (*carm.* 5.25). Den Meta-Intext beschreibt er als „buntfarbige zehn Regierungsjahre“ (*variata decennia*, *carm.* 5.26), die er mit einem „gemalten Vers“ (*versu picto*, *carm.* 5.26) vollenden wolle (*compleat*, *carm.* 5.26). Demnach sollten Intext und Meta-Intext farblich unterschieden werden. Die Formulierung *variata decennia* (*carm.* 5.26) könnte sogar dafür sprechen, dass sich die Zeilen des Meta-Intextes, die Zahlzeichen enthalten, von denen mit Buchstaben absetzten. Der „gemalte Vers“ (*versu picto*, *carm.* 5.26), mit dem der Dichter den bunten Meta-Intext abschließen möchte, deutet auf eine finale Umrandung der Ehreninschrift hin. Im sparsamen Exilcodex war eine Schreibweise und/oder Umrandung des Intextes mit Zinnober wahrscheinlich. Eine Luxusversion auf Purpur bot vermutlich mehr Möglichkeiten, den epigrammatischen Gestus materiell zu unterstreichen. Denkbar ist z. B. eine Schreibweise des Basistextes mit Goldtinte, den Intext oder einzelne Zeichen desselben in Silber und eine Umrandung der Inschrift erneut mit Gold.

Der Wunsch des Dichters, Konstantins Regierungsjubiläum mit Versen zu malen, greift ein zentrales Element aus *carmen* 4 auf, das dem Gittergedicht als Paratext in elegischen Distichen vorangestellt ist.¹²⁵ Ähnlich wie dem fünften Gedicht wohnt auch *carmen* 4 ein doppelter Charakter inne.¹²⁶ Der Text präsentiert sich einerseits als panegyrisches Widmungsgedicht, das auf *carmen* 5 überleitet. Andererseits interagiert es eng mit Wahrnehmungsgewohnheiten des Epigramms und rückt dadurch in die Nähe von Geschenkepigrammen.

Im Fortgang des Grundtextes zieht Optatian die Schlinge zwischen der literarischen Repräsentation eines einmaligen Ereignisses und der Verewigung dieser Momentaufnahme im Medium des Textes enger:¹²⁷

*Maior mox gloria honorum,
si totos servare queas post vota tropaeis.*

Bald wird der Ruhm Deiner Ehrentitel noch größer sein, wenn Du sie alle nach meinen Wünschen [sc. zum Regierungsjubiläum] in Form von Siegesdenkmälern bewahren kannst.

Liest man die Passage als poetologische Reflexion, schreibt der Dichter seinen Texten das Potential eines Erinnerungsmediums zu. Seine *carmina* konservieren die Ehrentitel des Kaisers (*servare*, *carm.* 5.11) und verhelfen ihm dadurch zu noch größeren Ehren (*maior gloria honorum*, *carm.* 5.10).

¹²⁴ *Carm.* 5.7–8: *te tanto in carmine Musa | et tua descriptis pingit vicennia metris.*

¹²⁵ Vgl. *carm.* 4.7: *sed nunc te, victor, vicennia picta honorent.*

¹²⁶ Vgl. zur Interaktion der *carm.* 4 und 5 Kapitel 2.2.2.

¹²⁷ *Carm.* 5.10–11.

carm. 5 als Siegesmonument des Kaisers (carm. 5.1–6)

Carmen 5 ist das erste in einer Reihe von Gedichten, die Konstantins Sieghaftigkeit in Text und Bild verewigen. In werkkompositorischer Hinsicht erfüllt *tropaeis* (carm. 5.11) die Funktion eines performativen Sprechaktes, der weitere Siegesgedichte ankündigt.

Bleibt man jedoch bei einer textimmanenten Interpretation, erhält *carmen* 5 eine weiterführende materielle Dimension, die seine Eigenschaft als Ehreninschrift überschreitet. Der Meta-Intext AUG | XX | CAE | SX erinnert an eine Inschrift des Konstantinsbogens, des wohl prominentesten Siegesmonuments aus Konstantinischer Zeit.¹²⁸ Läuft ein spätantiker Betrachter von der *Via triumphalis* auf den Ehrenbogen zu, liest er oberhalb der jeweils zwei Tondi aus hadrianischer Zeit über dem linken Durchgangsbogen SIC | X und über dem rechten SIC | XX. Das *votum vicennium* des Senats, das dieser anlässlich der Decennalien Konstantins 315 ausgab, überführt Optatian in *carmen* 5 in ein literarisches Format, das er der gemeinsamen Jubiläumsfeier des Augustus und seiner Caesaren widmet. Dass Optatian auf den Konstantinsbogen als Referenzmonument Bezug nimmt, zeigt die Eingangsszene von *carmen* 5:¹²⁹

Victor sidereis pollens virtutibus ibis

Du wirst als Sieger einherschreiten, der Du reich bist an göttergleichen Fähigkeiten

Optatian lässt seinen Leser Konstantin in Form eines performativen Sprechakts in den Text einziehen (*ibis*, carm. 5.1). Das Palindrom *ibis* drückt nicht nur semantisch einen Akt der Bewegung aus, sondern stellt diesen in der Lektüre selbst her. Das Wort hat je nach Textebene zwei Leserichtungen. Neben der linearen Lektüreform im Grundtext (*ibis*, carm. 5.1) bietet die retrograde Konstruktion im Intext *sibi* (carm. 5.i.1).¹³⁰ Zusätzlich verstärkt die anazyklische Lektüre durch das reflexive Pronomen die Semantik der Ausgangssituation im Grundtext, wo sich der lesende Konstantin selbst als Protagonist in den Text einherschreiten sieht.

Wie der Kaiser als Leser in Optatians *carmen* einzieht, zog er bereits bei seinen *decennalia* und dem zuvor abgehaltenen *adventus* unter dem Bogen hindurch. Neben der zentralen Inschrift an der Attika, dem zweigeteilten *votum* SIC X | SIC XX und dem reichen Bildprogramm wird vor allem das topografische Umfeld die Aufmerksamkeit des Kaisers erregt haben. Je nach Abstand zum Monument blickte der Kaiser durch oder über den Bogen auf die exorbitante goldene Sol-Statue vor dem

¹²⁸ Vgl. zur fragmentierten Struktur des Konstantinsbogens Kapitel 3.2.1.

¹²⁹ Carm. 5.1.

¹³⁰ Carm. 5.i.1: *cum sic scripta placent, audent sibi devia Musae*. Vor diesem Hintergrund erhält das an *sibi* angeschlossene *devia* eine weitere performative Dimension. Die Metaphorik des ungebahnten Geländes umfasst hier nicht nur unterschiedliche Lesewege über das Raster, sondern auch verschiedene Leserichtungen innerhalb eines Verses.

Amphitheatrum Flavium.¹³¹ Somit interagiert das städtische Umfeld eng mit einem zentralen Motiv des Bildprogramms am Ehrenbogen, wo *Sol invictus* und *Victoria* als Begleiter der militärischen Stärke und Sieghaftigkeit Konstantins auftreten.

Nun schrieb Optatian *carmen* 5 nicht anlässlich der *decennalia*, sondern ungefähr zehn Jahre später für die Vicennalienfeier des Kaisers und seiner Söhne. Dieser zeitliche Abstand spiegelt sich in der Verwendung einschlägiger legitimatorischer Konzepte, die seit der Alleinherrschaft Konstantins einer Fortentwicklung und zum Teil radikalen Neuausrichtung unterzogen waren. Der Sprecher attribuiert den Kaiser mit „Sieger“ (*victor*, *carm.* 5.1) und nicht mit „unbesiegt“ bzw. „unbesiegbar“ (*invictus*). Die Ansprache geht auf einen Wechsel in der Kaisertitulatur zurück, den Konstantin ab seiner alleinigen Regentschaft über den Ost- und Westteil des Reiches vollzog.¹³² Die Forschung begründet diesen Schritt häufig damit, dass Konstantin das Epitheton *invictus* bewusst abgelegt habe, um sich von seiner paganen Schutzgottheit *Sol invictus* abzuwenden und seine Zugehörigkeit zum christlichen Gott zu bekennen. Zwar verschwinden Darstellungen von Sol bereits seit 318 auf Bronzemünzen mit hoher Prägeziffer und spätestens ab 324 auf goldenen Largitionsgaben, jedoch scheint die Sonnentheologie in der Repräsentation des Kaisers weiterhin eine große Rolle gespielt zu haben.¹³³

Entscheidend für Konstantins Bezugnahme auf die Sonnensymbolik ist die Verbindung von allmächtiger Sieghaftigkeit und kosmologischer Überhöhung, wie sie der Eingangsvers in *carmen* 5 zeigt.¹³⁴ Konstantin betritt den Text nicht nur als *victor* (*carm.* 5.1), sondern als Inhaber von göttergleichen Fähigkeiten (*sidereis virtutibus*, *carm.* 5.1). Über *sidereus* projiziert Optatian die Wirkkraft Sols als Kosmos kontrollierende Instanz auf den Kaiser.¹³⁵ Die Eigenschaften des Sonnengottes sind in der Darstellung des panegyrischen Sprechers auf Konstantin übergegangen, der durch seine strahlenden Tugenden stark ist (*pollens*, *carm.* 5.1). Zentrale Charakteristika des Sonnengottes – seine Gewähr für Konstantins militärischen Erfolg einerseits und seine kosmologische Kraft andererseits – fließen in *carmen* 5 in der Person des Kaisers zusammen. Anschließend an das Kaiser-Sol-Amalgam breitet Optatian ein Panorama kaiserlicher Sieghaftigkeit aus, in dem die östlichen und westlichen Reichsteile unter der Führung Konstantins und seiner Söhne vereint sind:¹³⁶

131 Vgl. zur Interaktion von Bogenmonument und Statue besonders MARLOWE 2006 sowie die Ausführungen zum Konstantinsbogen in den Kapiteln 3.2.1 und 3.2.2.

132 Vgl. grundlegend WEINSTOCK 1957.

133 Vgl. zu Konstantins Sol-Prägungen WIENAND 2011b.

134 *Carm.* 5.1.

135 Vgl. in ähnlicher Weise Ov. *met.* 1.778–779: *sub ignibus Indos | sidereis transit patriosque adit inpiger ortus* (ANDERSON 1993).

136 *Carm.* 5.2–6.

*Persica cum natis Latio confinia reddens,
iam Nili princeps, laetis, Oriente recepto,
quos tibi fida dicat concordia, dives Eois
iam populis Parthis, Medis unique dicatis
Augusto et natis.*

[...] und der Du unserem Latium mit Deinen Söhnen die Gebiete zurückgibst, die an die Perser angrenzen. Schon [sc. bist Du] der Kaiser am Nil, schon reich an östlichen und parthischen Völkerschaften, die Dir die verlässliche Eintracht weiht, und auch reich an Medern, die allein Dir als Augustus und Deinen Söhnen ergeben sind, die sich [sc. schon jetzt] über die Rückgewinnung des östlichen Reichsteils freuen.

Carmen 5 als Siegesmonument des Dichters (carm. 5.21–27)

Der Meta-Intext AUG | XX | CAE | SX und die performative Involviertheit des Kaisers als Leser machen *carmen* 5 zu einem kaiserlichen *tropaeum* auf der Buchseite. In einem artifiziiellen Gefüge aus Text, Intext und Meta-Intext verewigt das fünfte Gedicht die Erfahrung allmächtiger Sieghaftigkeit in einer Lese-performance. Doch nicht nur Konstantin bewegt sich als Rezipient durch die verschiedenen Textebenen, sondern auch die Muse:¹³⁷

*Quid, vaga, Pierios versus sub vallis opaca
ilice componis? lauro quid carmina carpis?*

Was dichstest Du, die Du [sc. in meinem Gedicht] umherschweifst, pieridische Verse unter einer schattigen Steineiche im Tal? Warum durchheilst Du meine Gedichte mit einem Lorbeerkranz?

Der Sprecher leitet den metapoetischen Teil mit einem Musenanruf ein (*felix Musa*, *carm.* 5.17), dem rhetorisch-reflexive Fragen folgen. Optatian präsentiert seine Muse als Inspirationsinstanz, die auf den verschiedenen Gedichtesebenen umherzieht. Die Ausdrücke, mit denen der Dichter die Bewegung der Camene beschreibt, sind performative Sprechakte.¹³⁸ Sie erfüllen auf allen Textdimensionen syntaktische Funktionen und lösen dadurch performative Leseakte aus. Aus dem V zu Beginn von *vaga* (*carm.* 5.19) wird bei einer retrograden Lektüre im Intext ein U (*gaudia*, *carm.* 5.i.3). Wechselt der Leser bei *carpis* (*carm.* 5.20) in den angrenzenden *versus intextus*, liest er ab dem Buchstaben P *Phoebe* in vertikaler Richtung (*carm.* 5.i.3). Der Zusammenschluss aus Wortbedeutung und Lese-performance ist Teil eines ausgeprägten *self-fashioning* des Dichters und unterstreicht die technisch-anspruchsvolle Machart des Textes als mehrdimensionales Epigramm. Auf die Frage des Sprechers, warum die Muse mit einem Lorbeerkranz durch sein *cancellatum* zieht, findet der Leser eine ausführliche Antwort:¹³⁹

137 *Carm.* 5.19–20.

138 *Carm.* 5.19: *vaga*, 20: *carpis*.

139 *Carm.* 5.21–27.

*Castalios tota respondet voce triumphos,
quam dat fonte suo. Clario tu carmina prome
vate deo digna: aut siquod perferet audens,
maius opus nectens, mens tota mole subibit,
spe pinget carmen, pangat si coepta Camena,
compleat et versu variata decennia picto,
ore secunda vovens sub certo limite metri.*

Meine Muse verspricht [sc. mir] mit voller Stimme apollinische Triumphe, die sie aus ihrer Quelle gibt. Du, [sc. meine Muse], bringe Gedichte hervor, die des klarischen Sehergottes würdig sind: Aber wenn der Verstand es wagt, ein Gedicht zu vollenden, indem er ein größeres Werk zusammenknüpft,¹⁴⁰ wird er die ganze Last auf sich nehmen und in dieser Hoffnung ein [sc. weiteres Intext-] Gedicht malen, wenn die Camene das bereits begonnene verfasst, und er möge die buntfarbigen zehn Regierungsjahre mit einem gemalten [sc. Meta-Intext-] Vers komplett machen, während er [sc. Dir, Apoll.] Günstiges aus meinem Munde unter der sicheren Grenzlinie des Metrums gelobt.

Bisher suggerierte die enkomiastische Topik in *carmen* 5, der Text stelle ein *tropaeum* für die Verdienste des Kaisers dar.¹⁴¹ In einer panegyrischen Deutung trägt die Muse als Stellvertreterin von Victoria die Siegeskränze des Kaisers (*lauro, carm.* 5.20), die ihm anlässlich seiner *vicennalia* gebühren. Allerdings inszeniert der Sprecher nicht Konstantin als Empfänger des Lorbeerkranzes, sondern sich selbst, dem die Muse Triumphe des Apoll verspricht.¹⁴²

Um seinem dichterischen Erfolg näher zu kommen, bittet der Sprecher die Muse um inspiratorischen Beistand (*tu prome, carm.* 5.22). Als Verfertiger des Textes treten Dichter und Camene zugleich auf. Während der Verstand des Poeten die Kombination der unterschiedlichen Textebenen kontrolliert (*maius opus nectens, carm.* 5.24) und den Intext farbig markiert (*pinget carmen, carm.* 5.25), dichtet die Muse den Grundtext (*pangat si coepta Camena, carm.* 5.25). Den Meta-Intext AUG | XX | CAE | SX farblich hervorzuheben, ist wiederum Aufgabe des Sprechers.¹⁴³ Liest man den syntaktisch komplexen Kommentar als produktionsästhetische Reflexion, so scheinen Dichter und Muse Hand in Hand an der Entstehung des Textes gearbeitet zu haben. Dennoch weist der Sprecher auf den intellektuellen Kraftakt hin, der zur Komposition des Gittergedichts nötig war.¹⁴⁴ Die vorgeführte Simultaneität, mit der Dichter und Muse das *cancellatum* konstruiert haben wollen, verleiht

140 *Mauius opus nectens* bezieht sich auf die mehrdimensionale Konstruktion eines *cancellatum* aus mindestens zwei Textebenen, die semantisch und syntaktisch miteinander verbunden sind. Indem Einzelbuchstaben auf unterschiedlichen Textdimensionen Bedeutung erzeugen, sind Optatians Gittergedichte in der Tat „größer“ als andere Gedichte. Vgl. zur Webmetaphorik in Optatians *carm.* Kapitel 2.2.2.

141 Vgl. zum Text als Lobpreis Konstantins *carm.* 5.17–18: *digna | praemia virtutum meritis*.

142 *Carm.* 5.21: *Castalios respondet triumphos*.

143 *Carm.* 5.26: *compleat et versu variata decennia picto*.

144 *Carm.* 5.24: *mens tota mole subibit*.

dem ohnehin beschwerlichen Produktionsakt besondere Virtuosität und lässt den Dichter als konzeptionelles Genie erscheinen.

Zusammenfassung *carm. 5: Augustus victor und poeta victor*

Doch ist es wirklich der Dichter, der als poetischer Sieger aus dem Text hervorgeht? Wenn ja, welche Rolle spielt der Kaiser, der das vielschichtige Gedicht in einem aufwendigen Leseakt durchdringt? *Carmen 5* zeigt paradigmatisch, wie Optatian durch verschiedene Textebenen unterschiedliche Deutungsdimensionen erzeugt. Neben einer produktionsbezogenen Lesart erlaubt der poetologische Kommentar einen rezeptionsästhetischen Bezug auf den Kaiser als Rezipienten. Die Passage *carmen 5.21* lässt letztendlich offen, wem Optatians Muse apollinische Triumphe verspricht: Ihm selbst, wie oben gezeigt, oder dem Kaiser, der als Empfänger des Lorbeerkränzes zu erwarten gewesen wäre? Die Idee, dass erst der Verstand des Lesers das Gedicht vollends zusammenführt, ist keine Seltenheit in Optatians poetologischem Konzept. In diesem Sinn rekurriert die in *carmen 5.24* genannte Geisteskraft (*mens*) nicht nur auf den Produzenten, sondern auch auf den Rezipienten, der drei distinkt voneinander wahrnehmbare Textebenen zueinander ins Verhältnis setzt. Ist diese Entschlüsselungsaufgabe geschafft, winken dem Kaiser als poetischem Sieger (*victor, carm. 5.1*) intellektuelle Triumphe und ein dichterischer Lorbeer, den die Muse persönlich überreicht.

Mit *carmen 5* stellt Optatian ein Gedicht an den Beginn einer Reihe von Texten, die Konstantins Sieghaftigkeit performativ erzeugen. In Form einer polyvalenten Ehreninschrift bündelt *carmen 5* die zentralen panegyrischen und poetologischen Aussagen des Grundtextes an der Textoberfläche. Als ein Siegesmonument für die Erfolge von Dichter und Kaiser erfüllt der Text den Anspruch, die Verdienste beider in Form eines literarischen *tropaeum* zu bewahren.¹⁴⁵ In diesem Sinn eröffnet *carmen 5* ein intellektuelles Spannungsfeld zwischen dem siegreichen Leseakt des Kaisers und dem Triumph des Dichters, den dieser aufgrund der artifiziellen Textgestaltung für sich beansprucht. Unterhalb dieser performativen Interaktionsebene steht das Vorhaben Optatians, Konstantin ein würdiges Geschenk für seine militärischen Verdienste zu überbringen. Die Leistung des Textes besteht gerade darin, die Erfahrung kriegerischer Stärke und militärischer Verdienste in einen performativen Leseakt zu übersetzen, der Ereignishaftigkeit simuliert. Herausforderer des Kaisers ist dieses Mal kein Bürgerkriegsrivale oder auswärtiger Feind, sondern der Text selbst, hinter dem eine starke Dichterpersönlichkeit steht.

Militärische *tropaea* (*carm. 7, 9*)

Anders als das fünfte Gedicht, das die *vicennalia* in einem multidimensionalen Epigramm verewigt, präsentieren sich die *carmina 7* und *9* als textuelle Siegesdenk-

¹⁴⁵ *Carm. 5.11–12: maior mox gloria honorum, | si totos servare queas post vota tropaeis.*

mäler des Kaisers. Leitmotiv ist das Lob Konstantins als siegreicher Feldherr, weshalb beide Gedichte an ihrer Oberfläche ein Symbol militärischen Erfolgs bilden. In *carmen* 7 sieht der Kaiser ein *tropaeum*, das sich in Form zweier Lanzen, die einen Schild kreuzen, vom Gitterraster des Grundtextes abhebt (*captiva tropaea*, *carm.* 7.31).¹⁴⁶ Das neunte Gedicht zeigt einen Palmzweig,¹⁴⁷ den der Dichter Konstantin als Trophäe für seine militärischen Errungenschaften überreicht (*bellorum tropaeum*, *carm.* 9.2).

Einerseits ist Konstantins militärische Stärke in beiden *carmina* als panegyrischer Topos und ikonisches Siegeszeichen präsent. Andererseits übersteigt das performative Potential die deskriptive Bedeutungsebene beider Texte. Basisgedicht, In-text und Siegesymbol sind so eng miteinander verbunden, dass sie dem Kaiser einen intellektuellen Siegeszug auf der Buchseite ermöglichen. In *carmen* 7 setzen sich *clipeus* und Lanzen aus den einschlägigen panegyrischen Begriffen des Grundtextes zusammen, mit denen Optatian Konstantins Herrschaftsausführung preist. Während das Basisgedicht in *carmen* 9 ebenfalls Konstantins Taten und Tugenden als siegreicher Feldherr lobt, tritt in den *versus intexti* eine starke Dichterpersönlichkeit auf, die den Siegespreis der *palma* für sich zu beanspruchen sucht.

Als Teile einer Siegesserie greifen die Gedichte 7 und 9 zentrale performative Kategorien aus *carmen* 5 auf. Beide Texte stellen erneut die Frage, welchen Anteil Dichter und Kaiser an der intellektuellen Sieghaftigkeit haben, die der Text konstruiert. Durch ihre spezifisch ikonische Qualität, die diejenige in *carmen* 5 übertrifft, geben das siebte und neunte Gedicht unterschiedliche Antwortmöglichkeiten auf die Ausgangsfrage, die mal mehr den Dichter, mal mehr den Kaiser als intellektuellen Triumphator erscheinen lässt.

Der Text als Ehrenschild: *carm.* 7

Anders als anlässlich der *vicennalia* zu erwarten gewesen wäre, leitet Optatian *carmen* 7 nicht mit einer Widmung des Textes zum Regierungsjubiläum ein.¹⁴⁸ Vielmehr betont der Panegyriker den Charakter seines Gedichts als Epinikion, das den Kriegstaten des Kaisers in literarischer Form huldigt:¹⁴⁹

*Augustum specimen, mitis clementia, magne
Ausonidum ductor, tua, maxime, fortia Musae
Castaliae de fonte canunt.*

Unser kaiserliches Musterbild und sanfte Gnade, Du großer Anführer der Römer, Deine tapferen Taten, größter [sc. Kaiser], besingen die Musen aus ihrer kastalischen Quelle.

¹⁴⁶ POLARA II. 1973, 56.

¹⁴⁷ *Carm.* 9.1: *virtutum palmam*, 10: *conpositas palmas*, 21: *palmas*, i.1: *palmam*.

¹⁴⁸ Das *votum* des Dichters folgt in *carm.* 7.3–4: *tu munera summa | votorum da, Phoebe, mihi nunc, plena favoris*.

¹⁴⁹ *Carm.* 7.1–3.

Die Musen treten als Verkünderinnen des Konstantinischen Siegeszeitalters auf (*Musae | canunt, carm. 7.2–3*). Sie besingen die tapferen Taten Konstantins (*fortia, carm. 7.2*), den der Sprecher als Vorbild der *Augusti* (*Augustum specimen, carm. 7.1*) und Milde waltenden Herrscher (*mitis clementia, carm. 7.1*) lobt.

Der Sprechgestus *fortia | canunt (carm. 7.2–3)* greift den Beginn der *Aeneis* Vergils auf, an dem der Erzähler von „Kriegen und heldenhaften Männern“ künden will (*arma virumque cano, Verg. aen. 1.1*). Die augusteische Programmatik, mit der Optatian *carmen 7* einleitet, bestimmt die panegyrische Ausgestaltung des gesamten *cancellatum*.¹⁵⁰ In der Rhetorik des Gedichts ist Konstantin das personifizierte Musterbild eines römischen Kaisers.¹⁵¹ Seine Vorbildfunktion definiert sich vor allem über militärische Erfolge (*magne Ausonidum ductor, carm. 7.2*), die den Regenten nicht davon abhalten, Gnade gegenüber Besiegten oder Aufständigen walten zu lassen (*mitis clementia, carm. 7.1*).¹⁵²

Die auf Konstantin projizierten Ideale erinnern an Darstellungen des ersten *princeps* Augustus. Seine vier Herrschertugenden gehörten in Prinzipat und Kaiserzeit zum klassischen Inventar eines römischen Regenten. Neben *clementia* und *iustitia* bildeten *pietas* und *virtus* das Quartett des Kanons. Der Tugendkatalog des Augustus behielt bis in die Spätantike hinein große Bedeutung für das Selbstverständnis und die Herrschaftsrepräsentation der Kaiser.¹⁵³ Auch Optatian und die zeitgenössischen Redner der *Panegyrici Latini* nehmen an vielen Stellen auf die vier Kardinaltugenden Bezug.¹⁵⁴ Sie stellen besonders die *pietas* Konstantins heraus, die sich mit zunehmender Hinwendung des Kaisers zum Christentum auch auf seine Frömmigkeit gegenüber dem Christengott bezog.

In *carmen 7* wählt Optatian einen innovativen Weg, die klassischen Herrschertugenden nicht nur auf Konstantin zu übertragen, sondern sie gleichzeitig ikonisch abzubilden. Die *versus intexti* formen einen Schild, den zwei Lanzen kreuzen.¹⁵⁵ Das

¹⁵⁰ Vgl. zur Interaktion von *carm. 7* mit augusteischer Herrscher- und Herrschaftsprogrammatik BRUHAT 1999, 182–191.

¹⁵¹ Vgl. hierzu auch den Ausdruck „modèle des Augustes“ bei BRUHAT 1999, 186.

¹⁵² Vgl. zum Lob der *clementia* Konstantins in *carm. 7* besonders *carm. 7.20–22: indomitos reges seu pacis lubrica victor | aut bello sternens aut mitis foedere, nutu | esse tuos facis agrosque exercere tuorum*. Optatian preist Konstantins Fähigkeit, das Gebiet des Imperiums entweder durch militärisches Eingreifen (*bello, carm. 7.21*) oder diplomatische Friedenverträge (*mitis foedere, carm. 7.21*) zu erweitern.

¹⁵³ STRAUB 1964, 5–6.

¹⁵⁴ Vgl. zur Darstellung Konstantins als neuem Augustus im *Pan. Lat.* von 310 WARE 2018.

¹⁵⁵ Vgl. zur Identifikation der Figur POLARA II. 1973, 56. BRUHAT 1999, 148–150 stellt Optatians Schild in die Tradition hellenistisch-römischer Sieges- und Herrschertrophäen. *Clipei* dieser Art wären seit Augustus Teil der „mystique impériale“ (149) gewesen und seien als Ausweis kaiserlicher *virtus* verstanden worden. In der oktagonalen Form, die von zwei Diagonalen gekreuzt wird, sieht BRUHAT 1999, 137–138 eine Interaktion mit dem Dekor eines Bodenmosaiks aus dem „Haus der Masken“ in Antiochia vom Ende des 4. oder Beginn des 5. Jhs., vgl. für einen schemenhaften Vergleich von *carm. 7* und Mosaik BRUHAT 1999, 504.

Besondere an der Textkonstruktion ist, dass die zentralen Tugenden des Basistextes, mit denen der Sprecher den Kaiser belegt, in anderer Leserichtung ebenfalls im Intext erscheinen.¹⁵⁶ *Specimen* und *clementia* (carm. 7.1) stellen nicht nur im Basisgedicht, sondern auch in den Intextversen entscheidendes panegyrisches Wortmaterial bereit:¹⁵⁷

Ausonium specimen, mitis clementia, Romae.

Ausonium specimen, mitis clementia, mundi.

[sc. Du bist] das Musterbild der Ausonier und die sanfte Gnade Roms.

[sc. Du bist] das Musterbild der Ausonier und die sanfte Gnade der Welt.

Dasselbe gilt für sieben weitere enkomiastische Ausdrücke, die sowohl in Grund- und Intext verbaut als auch Teil der bildlichen Darstellungsebene sind.¹⁵⁸ Ähnlich *carmen* 5, in dem der Dichter die Ehreninschrift in Form multipler epigrammatischer Schichten inskribiert, zeigt *carmen* 7 Optatians Technik semantisch-syntaktischer Verdichtung. Durch den Einbau zentraler panegyrischer Topoi an Schild und Lanzen bündelt der Text die einschlägigen Kategorien des Hexametergedichts auf der ikonischen Ebene.

Wegen der Verbindung aus bildlicher Darstellung und der ihr eingeschriebenen panegyrischen Stoßrichtung interagiert das siebte Gedicht Optatians eng mit dem *clipeus virtutis*, dem berühmten goldenen Tugendschild Octavians. Nach Beendigung des Bürgerkriegs bedachten Senat und Volk von Rom den *princeps* mit allerhand Ehrungen. Neben dem Titel Augustus und dem Ehrenschild, der in der Curia Iulia aufgestellt wurde, dankte man dem *restitutor rei publicae* durch das Aufhängen von Lorbeerkränzen und einer *corona civica* an seinem Haus auf dem Palatin.¹⁵⁹

Quo pro merito meo senatu[s consulto Au]gust[us appe]llatus sum et laureis postes aedium meorum v[estiti] publ[ice] coronae civicae super ianuam meam fixa est [et cli]peus [aureu]s in [c]uria Iulia positus, quem mihi senatum pop[ulum]ue Rom[anu]m dare virtutis clement[iae]que et iustitiae et pietatis causa testatu[m] est pe[r] ejus clipei [inscription]em.

Für dieses mein Verdienst wurde ich auf Senatsbeschluss Augustus genannt, die Türpfosten meines Hauses wurden öffentlich mit Lorbeer geschmückt, der Bürgerkranz über meinem Tor

¹⁵⁶ Auf eine enge semantische Verbindung von Grund- und Intext verweist bereits BRUHAT 1999, 186–187. Sie schlüsselt den Text jedoch nicht komplett auf, sondern nennt als einschlägige panegyrische Begriffe nur *praesentia* (carm. 7.23, i.4a–b, i.5a–b) und *rektor* (carm. 7.35) bzw. *rektoris* (carm. 7i.5a–d).

¹⁵⁷ Carm. 7i.1c–d.

¹⁵⁸ 1. *carm.* 7.8, i.1a–b, i.2a–b: *gloria*; 2. *carm.* 7.23, i.4a–b, i.5a–b: *dei*; 3. *carm.* 7.23, i.4a–b, i.5a–b: *praesentia*; 4. *carm.* 7.26: *aetheri*, i.4a–b: *aetheris*, i.4c–d: *aetherium*; 5. *carm.* 7.30, i.4b+d, i.5b+d: *pollet*; 6. *carm.* 7.35: *rektor*, i.5a–d: *rektoris*; 7. *carm.* 7.35, i.4c–d, i.5c–d: *saecula*.

¹⁵⁹ Aug. *res. gest.* 34. Text und Übersetzung aus WEBER 2015. Die Ausgabe bietet den Vorteil, dass sie die erhaltenen Inschriftenteile des *Monumentum Ancyranum* und *Antiochenum* zusammenführt. Die Stellen in eckigen Klammern sind Ergänzungen des Herausgebers.

angebracht sowie ein goldener Schild in der Curia Iulia aufgehängt, den mir Senat und Volk von Rom widmeten ob meiner Tüchtigkeit, Milde, Gerechtigkeit und Pflichttreue, wie die auf diesem Schild angebrachte Inschrift bezeugt.

Im Jahr 313, 340 Jahre nach Augustus, erhielt auch Konstantin einen goldenen *clipeus virtutis* und eine Bürgerkrone für seine Verdienste im Bürgerkrieg gegen Maxentius.¹⁶⁰ Während der Panegyriker von 313 auf dieses jüngste Ereignis Bezug nimmt, erinnern Wortwahl und Stil an den Tatenbericht des Augustus, der die Herrschertugenden gesondert herausstellt:¹⁶¹

Merito igitur tibi, Constantine, et nuper senatus signum dei et paulo ante Italia scutum et coronam, cuncta aurea, dedicarunt, ut conscientiae debitum aliqua ex parte relevarent. Debetur enim et semper debetur et divinitati simulacrum [aureum] et virtuti scutum et corona pietati.

Ganz nach Verdienst hat also unlängst der Senat dir, Konstantin, ein Götterbild geweiht, wie kurz zuvor auch Italien einen Schild und Kranz, alles aus Gold gefertigt, um die Dankesschuld ihres Gewissens doch zu einem gewissen Teil abzutragen. Man schuldet ja – und wird es noch oft schuldig sein – der Gottheit ein [sc. goldenes] Bildnis, der Tapferkeit einen Schild und einen Kranz der pflichtgetreuen Liebe.

Anders als der erste *princeps* propagierte Konstantin nach seinem ersten Bürgerkriegssieg das Bild als Befreier und Wiederhersteller des römischen Staates. Eine ähnliche Attribuierung des Kaisers finden wir in Optatians Ehrenschild. Dieser macht jedoch nicht den ersten Bürgerkrieg zwischen Konstantin und Maxentius, sondern seine Sarmatensiege im Jahr 322 zum Ziel seiner Enkomiaistik (*victor Sarmatiae totiens, carm. 7.32*).¹⁶²

Aufgrund der Datierung der Sarmatenfeldzüge, zu denen Optatian den Kaiser womöglich begleitete, kann das Jahr 322 als *terminus post quem* für die Datierung von *carm. 7* gelten. Bei der Konstruktion seines *cancellatum* konnte Optatian somit auf ein vormaliges Ehrengeschenk zurückgreifen, das dem Kaiser für seine Erfolge im ersten Bürgerkrieg überreicht wurde. Nun, kurz vor oder wahrscheinlich eher nach 324, nimmt der Dichter Konstantins Sieg im zweiten Bürgerkrieg gegen Licinius zum Anlass, um dem Kaiser anlässlich seiner *vicennalia* ein adäquates Geschenk

¹⁶⁰ Vgl. zur Verleihung von Ehrenschild und Bürgerkrone an Konstantin in der Tradition des Augustus WIENAND 2012a, 227.

¹⁶¹ Pan. Lat. 12[9].25.4. Übersetzung aus MÜLLER-RETTIG 2008.

¹⁶² Optatian preist Konstantins Sarmatensiege ausführlich in *carm. 6*, in dem er das Schlachtengehehen als performativen Lesefeldzug des Kaisers inszeniert, vgl. zu *carm. 6* Kapitel 3.3.4. und KÖRFER 2017, 202–216. Optatian errichtet in *carm. 7* das *tropaeum* des Kaisers, das er sich als Sarmatensieger in *carm. 6* verdiente, vgl. zu einer seriellen Lektüre der *carm. 6* und 7 RÜHL 2017, 236–240. Konstantin führte mehrmals erfolgreich Feldzüge gegen sarmatische Völkerschaften. Den Titel *Sarmaticus Maximus* nahm er bereits im Jahr 314 an, also zeitnah zur Überreichung des *clipeus virtutis*, was eine erneute Verbindungslinie zu *carm. 7* schlägt, vgl. zur Annahme des Siegestitels *Sarmaticus Maximus* POLARA II. 1973, 59.

zu bereiten.¹⁶³ Wir wissen, dass Optatian bereits vor 315 Teil der römischen Oberschicht war. Er könnte als Priester und/oder Senator durchaus an der Verleihung des *clipeus virtutis* an Konstantin beteiligt gewesen sein.

Carmen 7 ist in dieser Deutung die literarische Version eines Ehrenschildes, den der Dichter an die neue Selbstpräsentationsstrategie Konstantins seit seiner Alleinherrschaft anpasste. In gestalterischer Hinsicht steht Optatians Ehrenschild der goldenen Senatsversion in nichts nach. Obwohl der Kaiser zum Jubiläum sicher eine schlichtere Ausgabe erhalten haben wird, ist es nicht auszuschließen, dass ihm Optatian nach seiner Rehabilitation eine Prachtversion des Textes aus silbernem Grundtext mit der Einzeichnung des *clipeus* in Gold zukommen lassen hat.

Der Dichter macht die Verbindung zwischen seinem Gedicht und dem augusteischen *clipeus* explizit. In einem Anruf an Apoll formuliert der Sprecher den Anspruch seines panegyrischen Textschildes:¹⁶⁴

*da mentem sensusque pios insigne serenus
imperium, natisque potens, ad Martia felix,
perpetuum saeculis, picto sub carmine fari.*

Als derjenige, der hell erstrahlt, gib mir den Verstand, sowohl seine pflichtbewusste Gesinnung als auch seine beispiellose Herrschaftsausführung, die durch seine Söhne mächtig ist und im Krieg vom Glück begünstigt durch die Zeitalter hindurch Bestand haben wird, unterhalb einer gemalten Gedichtoberfläche zu besingen.

Als Einleitung zu einer verschlüsselten Leseanweisung beschreibt Optatian den mehrdimensionalen Charakter von *carmen* 7. Das Muster aus Lanzen und Schild stellt die gemalte Gedichtoberfläche dar (*picto carmine*, *carm.* 7.7). Unterhalb dieser wolle er von der „pflichtbewussten Gesinnung“ (*sensus pios*, *carm.* 7.5) und „beispiellosen Herrschaftsausführung“ (*insigne | imperium*, *carm.* 7.5–6) Konstantins künden.

Optatians Technik, einschlägige panegyrische Topoi in Grund-, Intext und Muster zu verbauen, interagiert mit der Funktion und Gestaltungsweise des augusteischen *clipeus*. Zum einen ist der Ehrenschild ein Geschenk an den Regenten, das er sich aufgrund herausragender Leistungen für Staat und Volk von Rom verdiente.

¹⁶³ BRUHAT 1999, 187 datiert *carm.* 7 ins Jahr 323, also noch vor Konstantins Sieg über Licinius. Als Grund führt sie u. a. an, dass im Gedicht weder von Licinius noch von der Rückeroberung des östlichen Reichsteils die Rede sei. Zugleich meint sie, der okkasionelle Bezug zu den *vicennalia* zeige sich nicht offensiv. Sie sieht in *carm.* 7 daher ein poetisches *tropaeum*, das Optatian in *carm.* 6 zur Feier des Sarmatensieges ankündigte, vgl. 188–189 mit Rückbezug auf POLARA II. 1973, 55. Meiner Meinung nach spricht nichts dagegen, beide Texte als Teil der *vicennalia*-Ausgabe zu verstehen. Auch wenn sie das Fest nicht explizit nennen, erfüllen sie die gleiche performative Funktion wie zahlreiche andere *carm.* im Corpus: sie feiern exemplarisch Konstantins militärische Stärke.

¹⁶⁴ *Carm.* 7.5–7.

Auf diesen Aspekt geht Optatian ein, wenn er Konstantin dafür lobt, dass unter ihm und seinen Söhnen das Gemeinwesen erblühe (*res populi florent*, *carm.* 7.28) und über Zeit für Muse und Künste verfüge (*otia rerum*, *carm.* 7.i.3). Zum anderen zeigt die gleichförmige Konstruktionsstruktur von *carmen* 7, dass der Dichter um die Erzeugung eines rund wirkenden Schildes bemüht war. Obwohl sich auf einem quadratischen Buchstabengitter bei Ausreizung der gesamten Fläche nur schwer Rundungen einziehen lassen, schafft Optatian ein Muster, das beim Drehen der Buchseite seine Proportionen behält. Der Grund für die gleichförmige Textstruktur liegt einerseits in der Vermessung des Buchstabengitters, andererseits in multiplen Intext-Leserichtungen. Den besonderen Reiz seines Textes sieht Optatian in der Kombination beider Verfahren, die dem Kaiser als Leser an jedem Kreuzweg neue Entscheidungen abverlangen.

Diagonal, horizontal, vertikal: Multiple Lesewege im *clipeus virtutis* (*carm.* 7.11–12)

Bereits auf den ersten Blick wirkt *carmen* 7 komplex. Diagonale Intextverse, die sich in jeder der vier Ecken des Buchstabengitters kreuzen, eröffnen dem Leser vielschichtige Lektüremöglichkeiten (*carm.* 7.i.1–2, 4–5). Gleichzeitig geben die vier mittleren Intextbauteile der Buchseite eine dreispaltige Struktur (*carm.* 7.i.3).

Für den Kaiser, der als adressierter Leser seine beispiellose Tugendhaftigkeit im Text entdecken kann, beginnen die Herausforderungen beim ersten *versus intextus*. Der Dichter bietet ihm zwei Anfänge: *Ausonium* ab Position 1×1 oder *virtutum* ab 13×1. In ähnlicher Weise permutiert das zweisilbige Ende des Verses (*carm.* 7.i.1–2):

<i>carm.</i> 7.i.1a–d		Romae.	a) [sc. Du bist] die Spitze der Ausonier, holdes Licht und Zierde Roms ...
	columen, lux alma et gloria		
		mundi.	b) [sc. Du bist] die Spitze der Ausonier, holdes Licht und Zierde der Welt ...
Ausonium			
		Romae.	c) [sc. Du bist] das Musterbild der Ausonier und die sanfte Gnade Roms ...
	specimen, mitis clementia		
		mundi.	d) [sc. Du bist] das Musterbild der Ausonier und die sanfte Gnade der Welt ...

<i>carm.</i> 7.i.2a–d		Romae.	a) [sc. Du bist] die Spitze der Tüchtigkeit, holdes Licht und Zierde Roms ...
	columen, lux alma et gloria		
		mundi.	b) [sc. Du bist] die Spitze der Tüchtigkeit, holdes Licht und Zierde der Welt ...
Virtutum			
		Romae.	c) [sc. Du bist] das Musterbild der Tüchtigkeit und die sanfte Gnade Roms ...
	specimen, mitis clementia		
		mundi.	d) [sc. Du bist] das Musterbild der Tüchtigkeit und die sanfte Gnade der Welt ...

Parataktisch reiht der Dichter im Intext einen enkomiastischen Topos an den nächsten. Dasselbe Verfahren wendet Optatian bei den unteren Diagonalen an (*carm.* 7.i.4–5). Die Herrschertugenden, die der Sprecher im Basisgedicht ausführlich lobt, vervielfältigen sich im Intext.

Darüber hinaus stellt das zentrale Element der Textkonstruktion, einschlägige Wortfragmente auf allen Text- und Bildebenen zu verbauen, in den *versus intexti* neue semantische Deutungspotentiale her. Wie sich laut Sprecher die klassischen Herrschertugenden in der Person Konstantins potenzieren, so multiplizieren sie sich durch Permutationsmöglichkeiten im Intext und somit in der Lektüre des Kaisers.

Die erzeugte multivalente Semantik geht jedoch noch über die vom Dichter vorgegebenen Lesestrukturen hinaus. Ein aufmerksamer Leser der *versus intexti* wird schnell bemerken, dass der Hexameterschluss immer zweisilbig ist.¹⁶⁵ Zum Abschluss eines Verses stehen dem Kaiser demnach nicht nur die vorgegeben Lesewege im Intext zu Verfügung, sondern auch geeignetes Wortmaterial im Basisgedicht. So bieten alle permutativen *versus intexti* in *carmen* 7 verborgene Ausgänge, die den Sinngehalt der Verse nochmals erweitern. Anstatt mit *Romae* oder *mundi* zu schließen, kann der Kaiser nach den Koordinaten 6 × 30 und 8 × 30 auch waagerecht *felix* (*carm.* 7.6) oder *vatum* (*carm.* 7.8) lesen. Dasselbe gilt für die unteren Diagonalen.¹⁶⁶ Durch dieses kryptografische Element erweitert Optatian seinen Text-*clipeus* um eine performative Dimension, die den Kaiser auf intellektueller Ebene herausfordert. Entdeckt Konstantin die verborgene Lektüredimension, wird aus der „Zierde

¹⁶⁵ *Carm.* 7.i.1/2a+c: *Romae*, i.1/2b+d: *mundi*, i.3: *rerum*, i.4/5a+c: *missum*, i.4/5b+d: *pollet*.

¹⁶⁶ Hier stehen *mentis* (*carm.* 7.28) und *pollet* (*carm.* 7.30) als verborgene Lesewege zur Verfügung.

Roms und der Welt“ (*gloria Romae | mundi*, *carm.* 7.i.1.a–b) unter anderem der „Ruhm der Dichter“ (*gloria | vatum*, *carm.* 7.i.1, 8).¹⁶⁷

Um dem Kaiser die Lektüre des *clipeus* zu erleichtern, erlaubt ihm Optatian einen Einblick in die Produktion des Textes:¹⁶⁸

*versu aliud limo, aliud, quo pagina in omnis
signatur modulos, discernat semita fandi.*

Der Nebenweg¹⁶⁹ meines Gesangs möge den einen Teil [sc. des Buchstabengitters] mit einem diagonalen Vers vom anderen abtrennen, durch den die Buchseite in gleich große Einheiten markiert wird.

Der Lektüreschlüssel bietet zur Entzifferung des Intextes vor allem rätselhafte Ausdrücke. Während der Dichter die Gleichförmigkeit des Musters betont (*in omnis | modulos*, *carm.* 7.11–12), stellt sich der Leser die Frage, durch welchen „schiefen Vers“ (*versu limo*, *carm.* 7.11) die Buchseite in passende Einheiten geteilt wird. Klar ist, dass Optatian in dieser Passage ausschließlich über den Intext spricht, den er als Nebenweg seines Gedichts bezeichnet (*semita fandi*, *carm.* 7.12). Meiner Meinung nach bezieht sich der Ausdruck *versu limo* (*carm.* 7.11) auf die diagonal verlaufenden *versus intexti*, welche die Lanzen formen und die Rundungen des Schildes erzeugen.¹⁷⁰ Diese Verse setzen sich vor allem dadurch von den mittleren Intextbausteinen ab, indem sie in anderen Richtungen, diagonal und horizontal, zu lesen sind. Auf einer vertikalen Leseachse besteht der mittlere Bereich des Schildes, der sich links und rechts um das zentrale Quadrat gruppiert, aus nur einem Hexameter:¹⁷¹

iustitiae | que parens | spes felix | otia rerum.

und [sc. Du bist] der Stifter von Gerechtigkeit, unsere glückbringende Hoffnung und die Friedenzeit unseres Gemeinwesens.

Die Wortbestandteile des Verses folgen einem klaren Schema und passen sich an die Platzvorgabe des Musters an. Jeder Baustein besteht aus neun Buchstaben, die sich entweder auf ein oder zwei Wörter verteilen. Dem gleichförmigen litteralen Auf-

¹⁶⁷ Optatian spricht den Kaiser an einer weiteren Stelle des Grundtextes als Inspirationsquelle seiner Gedichte an (*crevit nostrae fiducia menti*, *carm.* 7.16). Die Ansprache ist in eine längere Lobespassage auf die Förderung von Kunst und Literatur durch Konstantin eingelassen, vgl. zu einer ausführlichen Besprechung von *carm.* 7.13–19 Kapitel 2.2.3.

¹⁶⁸ *Carm.* 7.11–12.

¹⁶⁹ Vgl. zur Poetologie des Ab- und Seitenweges in Optatians *carm.* Kapitel 2.2.2.

¹⁷⁰ So deuten auch MUELLER 1877, XXXV und KLUGE 1925, 59 *versu limo* (*carm.* 7.11). POLARA II. 1973, 57–58 zieht andere Bezüge: Optatian meine mit *versu limo* (*carm.* 7.11) alle Intextverse unabhängig welcher Leserichtung. Die anschließende Beschreibung *quo pagina in omnis | signatur modulos* (*carm.* 7.11–12) bezieht POLARA auf die Hexameter des Basisgedichts, die wegen des Buchstabenrasters immer aus 35 Buchstaben bestünden.

¹⁷¹ *Carm.* 7.i.3.

bau entspricht die Anordnung der vier Intextbauteile auf dem Gitterraster. Mit einem Abstand von elf bzw. neun Buchstaben teilt der vertikale Hexameter die Buchseite in drei ungefähr gleich große Spalten.¹⁷² Wahrscheinlich ist, dass der Dichter die Komposition des Textes mit diesem Vers begann, um daran die diagonalen *versus intexti* auszurichten.

Doch Optatian macht es dem Kaiser mit dieser Leseanweisung keineswegs leichter. Dreht der Leser die Buchseite um 90° im Uhrzeigersinn, sind es plötzlich die diagonalen Intextverse, die das Buchstabengitter in drei Spalten teilen. Der vormals vertikal lesbare Mittelvers muss nun retrograd gelesen werden, sorgt aber weiterhin für eine Dreiteilung der *pagina*; dieses Mal jedoch nicht senkrecht, sondern waagrecht. Das haptische Spiel, den Text aus möglichen Wendeperspektiven zu lesen, könnte der Kaiser in vielfacher Wiederholung spielen. Bestechend ist, dass trotz multipler Wahrnehmungsmöglichkeiten das Muster des *clipeus* starr bleibt. Konstantin wird den Ehrenschild auch dann noch als solchen wahrnehmen, wenn das Gitterraster auf dem Kopf steht.

Zusammenfassung *carm. 7: Augustus victor und poeta victor*

Carmen 7 ist die artifizielle Umsetzung eines literarischen Ehrenschildes auf der Buchseite. Der Dichter überreicht dem Kaiser den *clipeus* als *votum*-Gabe anlässlich seines Regierungsjubiläums (*munera summa | votorum*, *carm. 3–4*). Als dritter Text in einer Reihe von Gedichten, die Konstantins Sieghaftigkeit performativ im Text erzeugen und memorieren, stellt auch *carmen 7* die Frage, welchen Anteil Produzent und Rezipient am Zustandekommen der Lese-*performance* haben.

Der Sprecher attribuiert den Kaiser an zwei Stellen mit *victor*.¹⁷³ Beide Ansprachen sind in ein Lob der militärischen Stärke Konstantins und seiner Caesaren eingebunden (*carm. 7.27–32*), die laut des Panegyrikers immer und überall von Victoria begleitet werden.¹⁷⁴ Anschließend an das Kurzenkomion lässt der Dichter den Kaiser *tropaea* errichten, die er sich als Belohnung für seine Errungenschaften verdiente.¹⁷⁵

¹⁷² *Carm. 7.11–12: aliud, quo pagina in omnis | signatur modulus.*

¹⁷³ *Carm. 7.27: victor; 32: victor Sarmatiae totiens.*

¹⁷⁴ *Carm. 7.29–30: Caesaribusque tuis toto Victoria in orbe | semper iure comes felix in saecula pollet.* BRUHAT 1999, 352–353 bringt die Darstellung von Victoria in *carm. 7* mit einer *solidus*-Prägung aus dem Jahr 324 oder 325 in Verbindung. Diese Münze zeige die personifizierte Siegesgöttin, die einen Schild mit der Aufschrift VOT | XX trage und somit als *votum* anlässlich der *vicennalia* zu verstehen sei. Gleichzeitig erfülle Optatians Schildgedicht eine dreifach semantische Funktion, die sich von bisherigen panegyrischen Konzepten in der Monumentalkunst und der Münzprägung abhebe, vgl. zu *carm. 7* als *tropaeum* für Konstantins Sarmatenfeldzug, augusteischem *clipeus virtutis* und panegyrischem „*clipeus votivus*“ BRUHAT 1999, 380–383 (Zitat auf 381).

¹⁷⁵ *Carm. 7.31–32.*

*Tantorum merita statues captiva tropaea,
victor Sarmatiae totiens.*

Du stellst erbeutete Siegesdenkmäler auf, die Du für so große Taten verdient hast, Du vielfacher Sieger über Sarmatien!

Der Abschnitt ist eine Schlüsselstelle für die Interpretation des gesamten Gedichts. In einem hochgradig selbstreflexiven Sprechakt nimmt der Dichter auf seinen Text als *tropaeum* Bezug. Die Aufstellung des Siegesdenkmals unterliegt jedoch nicht dem Panegyriker, sondern dem Kaiser (*statues, carm. 7.31*). Über das *tropaeum* sagt der Sprecher, dass es „erbeutet“ (*captiva, carm. 7.31*) sei. Diese Formulierung nimmt auf die einfachste Form von temporären *tropaea* Bezug, die direkt nach einem Sieg aufgestellt wurden und meist aus einem mit Beutestücken behängten *labarum* bestanden. Die Idee hinter diesen Trophäen ist das Zurschaustellen römischer Sieghaftigkeit durch die Adaption erbeuteter Stücke.

Optatian implementiert in seinen Text-*clipeus* eine vergleichbare Strategie der Aneignung. In Basis- und Intext sammelt der lesende Kaiser einschlägige panegyrische Lobesformeln, die er an der Oberfläche in verschiedenen Leserichtungen zu Schild und Lanzen zusammensetzt. *Statues (carm. 7.31)* ist demnach ein performativer Sprechakt des Produzenten, der gleichzeitig eine Lese-*performance* des Rezipienten auslöst.

Ähnlich wie in den *carmina* 5 und 6 wird die Lektüre von Gedicht 7 selbst zum Siegeszug des Kaisers, der seine intellektuellen Fähigkeiten am Text unter Beweis stellt. Wenn der Dichter im Grundtext seinen Anspruch formuliert, die „Fähigkeiten und Charakterzüge [sc. des Kaisers in einem Gedicht] kund zu tun“ (*virtutesque tuas et mores pandere, carm. 7.15*), erfüllt *pandere* die Funktion eines performativen Markers.¹⁷⁶ Wörtlich genommen breitet der Dichter Konstantins performativen Leseakt auf allen Gedichtebenen aus.

Doch wer geht nun wirklich als Sieger aus dem Text hervor, *Augustus victor* oder *poeta victor*? Während im hexametrischen Grundtext eine starke Dichterpersönlichkeit auftritt, die immer wieder auf die schwierige und innovative Komposition des *cancellatum* hinweist, spielt der Sprecher in den *versus intexti* keine Rolle. Alle Intextverse beziehen sich ausschließlich auf Konstantin und liefern das Wortmaterial für den Puzzle-*clipeus*. Ähnlich wie *carmen* 5 bietet auch das siebte Gedicht verschiedene performative Zugänge, die je nach Textebene entweder den Dichter oder Kaiser als schreibenden bzw. lesenden Triumphator darstellen. Dabei bewegt sich Optatian als exilierter Dichter, der um die Gunst des Kaisers kämpft, durchaus auf dünnem Eis. Er changiert zwischen seiner eigenen literarischen und persönlichen Sieghaftigkeit und dem erfolgreichen Leseakt des Kaisers, den er zum eigentlichen Zielpunkt seiner Panegyrik macht. In *carmen* 7 scheint die Rechnung zuguns-

¹⁷⁶ Vgl. zu ersten, noch wenig ausdifferenzierten Überlegungen in diese Richtung BRUHAT 1999, 186.

ten des Kaisers aufzugehen.¹⁷⁷ Hat sich Konstantin als Leser bewährt, winkt ihm für seine intellektuellen Verdienste ein literarischer Ehrenschild aus Wörtern, die er Dichter und Text entlockte (*captiva tropaea*, *carm.* 7.31).

Der Text als Siegespreis: *carm.* 9

Während die *carmina* 5 und 7 darauf fokussieren, Konstantin als siegreichen Feldherren und Leser zu verewigen, triumphiert in *carmen* 9 vor allem der Dichter.¹⁷⁸ An der Oberfläche des *cancellatum* sieht der Kaiser einen Palmzweig aus drei Blättern, die aus einem Mesostichon hervorgehen.¹⁷⁹ Die Pflanze ist hoch artifiziell gearbeitet. Zwischen jedem Palmblatt liegen exakt acht Buchstaben (*limite sub parili*, *carm.* 9.i.4).¹⁸⁰ Der Strunk besteht in Grund- und Intext aus Flexionen von *crescere*.¹⁸¹ Je nach Lektüreebene ist „wachsen“ in eine panegyrische oder poetologische Semantik eingebunden, zwischen denen die Deutung des Lesers oszilliert.

Zum einen belegt Optatian seinen dichterischen Ast im Intext mit demselben Begriff, mit dem man das Wachstum eines Blattes beschreibt, das sich aus einer Knospe entfaltet (*crescentis undique ramos*, *carm.* 9.i.4). Zum anderen fungiert *crescere* als enkomiaistischer Topos in einem *votum* an Konstantin und seine Söhne, mit dem Optatian das Basisgedicht beschließt. Der Sprecher wünscht ihnen zum anstehenden Jubiläum, dass die Zahl ihrer Regierungsjahre auf zwanzig bzw. zehn anwachse:¹⁸²

*Sancte pater, rector superum, vicennia laeta
Augusto et decies crescant sollemnia natis.*

Verehrungswürdiger Vater, Lenker der Menschen, als Augustus mögen [sc. Dir] fröhliche zwanzig Regierungsjahre erwachsen und Deinen Söhnen feierliche zehn!

Crescant (*carm.* 9.36) und *crescentis* (*carm.* 9.i.4) überschneiden sich in Grund- und Intext an drei Buchstaben des Gitterrasters.¹⁸³ Beide Wörter verschmelzen ineinan-

¹⁷⁷ Vgl. zum Kaiser als siegreichem Leser in *carm.* 7 auch RÜHL 2017, 238–240.

¹⁷⁸ Die performativen Interaktionsebenen zwischen Bild und Text in *carm.* 9 sind noch nicht gesondert herausgearbeitet worden. Erste Interpretationsansätze, die in diese Richtung weisen, bietet RÜHL 2017, 240–242. BRUHAT 1999, 196–212 interessiert sich für die Repräsentation der Konstantinischen Dynastie in *carm.* 9 und bespricht den Text gemeinsam mit den *carm.* 8 und 10. Diesen Fokus wählt auch WIENAND 2012b. In weiteren Arbeiten bespricht WIENAND die Repräsentation des Bürgerkrieges in *carm.* 9 und das damit verbundene *aureum saeculum*, vgl. dazu WIENAND 2012a, 375–376; WIENAND 2012c, 434–436.

¹⁷⁹ *Carm.* 9.i: *virtutum palmam*, 10: *conpositas palmas*, 21: *palmas*, i.1: *palmam*.

¹⁸⁰ Anders RÜHL 2017, 240, die *limite sub parili* (*carm.* 9.i.4) mit „in gleicher Richtung“ übersetzt. Somit deutet sie den Ausdruck als Längenbezeichnung für die Intextverse, die links und rechts des Mesostichons jeweils 18 diagonale Buchstaben besitzen. Zu dieser Interpretation kommt auch POLARA II. 1973, 70.

¹⁸¹ *Carm.* 9.36: *crescant*, i.4: *crescentis*.

¹⁸² *Carm.* 9.35–36.

¹⁸³ ESC von Position 36 × 18 bis 36 × 20.

der und mit ihnen die Gedichtebenen des *cancellatum*. Zugleich stellen sie performative Sprechakte dar. Gerade in *crescentis* (*carm.* 9.i.4) fallen die Semantik und der Leseakt des Kaisers zusammen. Das Wort ‚wächst‘ aus dem einsilbigen Anfang *cres-* in diagonalen Richtung um zwei weitere Silben (*-centis*). Zugleich bilden die Flexionen von *crescere* eine Scharnierstelle zur Verbindung von Grund- und Intext. Sie erlauben dem Leser, zwischen den Gedichtebenen zu springen: vom panegyrischen Basisgedicht in die metapoetischen *versus intexti* und umgekehrt.

Viel stärker als in den *carmina* 5 und 7 vollzieht das neunte Gedicht eine semantische Trennung zwischen den Konstruktionsebenen des *cancellatum*. Den Grundtext in *carmen* 9 prägt ein ausgewogenes Verhältnis zwischen enkomiaistischen Passagen auf die Sieg- und Tugendhaftigkeit der Konstantinischen *gens* sowie auf den poetologischen Sieg des Dichters, der die innovative Textpalme entwickelte. In den *versus intexti* hingegen verschwinden der Kaiser und seine Söhne. Hier triumphiert der Dichter, der die Musen bittet, seinen Siegespreis zu vollenden.¹⁸⁴ Aus dem Triumph des Kaisers im Basisgedicht ist im Intext der Jubel des Dichters geworden, der die *palma* für sein poetisches Talent beansprucht.

Panegyrik im Grundtext oder: Die Siegerehrung des Kaisers (*carm.* 9.1–8)

Wie in den meisten Gittergedichten beginnt Optatian sein *carmen* mit einer Ansprache des Kaisers. Im Fall des neunten Gedichts attribuiert er Konstantin nicht direkt, sondern lässt die Musen zur Siegerehrung antreten:¹⁸⁵

Castalides, domino virtutum tradite palmam.

Musen, überreicht unserem Herren die Siegespalme für seine Fähigkeiten.

Das Setting, in das Optatian sein Enkomion stellt, ist das einer Ehrungszeremonie erfolgreicher Athleten, Dichter und Wagenlenker. Für ihre Leistung erhielten sie einen Kranz und/oder Palmzweig.¹⁸⁶ Bei Spielen, bei denen der Kaiser anwesend war, konnte er die Siegerehrung selbst vollziehen.¹⁸⁷ Zudem wissen wir, dass Sport-

¹⁸⁴ *Carm.* 9.i.1: *Castalides, versu docili concludite palmam.*

¹⁸⁵ *Carm.* 9.1.

¹⁸⁶ Vgl. zur *palma* bei Dichterwettkämpfen u. a. Mart. 12.94, wo der spöttisch verhöhnte Möchtegern-Dichter Tuca nach dem Siegespreis des Sprechers greift: *hinc etiam petitur iam mea palma tibi* (SHACKLETON BAILEY 2012). Im Weberinnenwettkampf bei Ovid fordert die begabte Arachne die *palma* Minervas heraus, vgl. Ov. *met.* 6.50–51: *perstat in incepto stolidaeque cupidine palmae | in sua fata ruit* (ANDERSON 1993).

¹⁸⁷ Vgl. zum spätantiken Kaiser als Stifter und Zuschauer von Spielen PUK 2014, 172–185. Gerade die Wagenrennbahn von Konstantinopel war in der Spätantike ein Ort hoher kaiserlicher Autorität und Verehrung. Seit den Baumaßnahmen Konstantins konnte der Herrscher direkt vom Palast in die kaiserliche Loge gehen, was die enge Verbindung zwischen der Person des Kaisers und der Demonstration von Sieghaftigkeit in Form von Wagenrennen symbolisiert, vgl. zum Hippodrom von Konstantinopel PUK 2014, 180–185.

ler im Rahmen spätantiker kaiserlicher Largitionen eigens aufgerufen und mit goldenen Palmzweigen bedacht wurden.

Die materielle Gestaltung von *carmen* 9 auf der Codexseite könnte den Kontext einer Dichter- oder Sportlerehrung optisch unterstützt haben. Obwohl das *vicennalia*-Buch vermutlich von minderer Qualität war, ist es wahrscheinlich, dass Optatian dem Kaiser nach seiner Rehabilitation einen hochwertigen Prachtcodex zukommen ließ. In einer solchen Ausgabe könnte sich der Palmzweig in Gold vom silbernen Basisraster abgesetzt haben.

Konstantins Rolle ist nunmehr eine andere. Er ist nicht derjenige, der Athleten und Wagenlenker beschenkt, sondern tritt im Gedicht an ihre Stelle. Der Dichter macht deutlich, dass sein Text als poetisches Palmblatt verstanden werden möchte, das die Musen dem Kaiser für seine Verdienste überreichen.¹⁸⁸ Der Sprecher nimmt die Position eines Dritten ein, der die Prämierung durch die Musen beobachtet und die Begründung für Konstantins Siegespreis verkündet.¹⁸⁹

*Constantinus habet bellorum iure tropaeum,
vindice sub dextra reddens feliciter orbem
consiliis, iterum suadens et cuncta referre,
Roma, tibi. Bellis cum saeva innectere possit
vincla iugi, virtus mitis non armat in hostem,
sed magno patiens docuit certamine parcens
quid pietas donet post pila minacia clemens.*

Zu Recht erhält Konstantin ein Siegesdenkmal für seine Kriege, weil er seiner besonnenen Klugheit den Erdkreis unter Führung seiner rächenden rechten Hand zum Heil zurückgibt und er Dir, Rom, rät, noch einmal alles zurückzugeben. Da er die schrecklichen Fesseln des Joches mit Kriegen umschlingen kann, rüstet seine milde Tatkraft nicht gegen den Feind, sondern lehrte geduldig und schonend in großem Wetteifer, was sein gnädiges Pflichtbewusstsein nach [sc. der Zeit] drohender Wurfspieße als Geschenk vergibt.

Als Nachweis seiner außerordentlichen Leistungsfähigkeit dient Optatian der Erfolg des Kaisers in der Auseinandersetzung mit Licinius. Das Gedicht sei ein „Siegesdenkmal seiner Kriege“ (*bellorum tropaeum*, *carm.* 9.2), aus denen Konstantin als Befreier und Wiederhersteller eines geeinten Imperium hervorgegangen sei (*carm.* 9.3–5). Wie nach seinem ersten großen Bürgerkriegserfolg gegen Maxentius stilisierte sich Konstantin in 324 als *restaurator imperii*.¹⁹⁰ Die Regierungsjahre des

188 *Castalides* und *palmas* sind Bestandteile von Grund- und Intext (*carm.* 9.1, i.1). Sie korrespondieren im zweiten Vers des Basisgedichts mit *Constantinus* am Versanfang und *tropaeum* an seinem Ende (*carm.* 9.2). Dadurch, dass Optatian die vier Begriffe symmetrisch auf dem Gitterraster anordnet, stellt er überhaupt erst die semantische Verbindung zwischen der Palmenfigur und ihrem panegyrischen Programm her, vgl. dazu RÜHL 2017, 241.

189 *Carm.* 9.2–8.

190 Vgl. zum Motiv der Erneuerung bei Optatian *carm.* 10.i.5: *aurei saeculi restaurator*; 14.i.4: *reparator orbis*. Konstantin ließ seinen Sieg über Maxentius aufwendig feiern und propagieren, u. a. in Form von Siegesprozessionen, eines Ehrenbogens an der *Via triumphalis* (dem sog. Konstantinsbogen) und zwei panegyrischen Reden, die den kaiserlichen Erfolg thematisieren (*Pan. Lat.*

Licinius hüllt der Dichter in das Vokabular einer Tyrannenherrschaft.¹⁹¹ Optatian macht die semantische Verbindung beider Bürgerkriege explizit. Erneut (*iterum, carm.* 9.4) gebe Konstantin Rom das Versprechen, ihm alles zurückzugeben, was es unter einer geteilten Führung verloren habe.¹⁹²

Mit einer solchen Formulierung greift Optatian indirekt auf ein entwickeltes Argumentationsmuster zurück, das Konstantin bereits zur Propagierung seines Sieges über Maxentius einsetzte. Gleichzeitig betont der Redner von 313, Maxentius habe an der Milvischen Brücke mit sehr gut ausgestatteten römischen Eliteeinheiten gekämpft.¹⁹³ Unter den gesteigerten Anforderungen habe der Sieg gegen kampferprobte und bestens gerüstete Römer Konstantins *virtus* eine neue Qualität verliehen, die der *rhetor* dezidiert von einem Schlachtensieg gegen auswärtige Feinde abhebt.¹⁹⁴ Der Konstantinsbogen setzt den Triumph von Römern gegen Römer ins Bild.¹⁹⁵ An den Schlachtenfriesen aus Konstantinischer Zeit tragen sowohl die Soldaten Konstantins als auch die des Maxentius römische Rüstungen und Waffen. Der Bürgerkrieg fand an diesem Ehrenbogen eine ikonografische Umsetzung, die bis dahin ihres Gleichen suchte. Die enkomiastischen Reden und die Darstellungen des monumentalen Bogens zeigen, dass sich Konstantin bewusst für die Umdeutung seines Bürgerkriegssieges einsetzte. Sein harter militärischer Einsatz gegen römische Bürger und Soldaten erhielt durch eine bewusste Bezugnahme auf die *liberatio* und *restauratio* des Imperiums ein Fundament, um als gerechtfertigter Erfolg gewertet zu werden.¹⁹⁶

Neben seiner militärischen Stärke dienen Optatian die Herrschertugenden Konstantins zur Begründung der *palma virtutum*. Indem er die kriegelerische Tatkraft des Kaisers mit dem Attribut *mitis* versieht (*virtus mitis, carm.* 9.6), leitet er zu Konstan-

4[10], 12[9]). Dass es sich bei diesem Sieg um den durchaus problematischen Gewinn eines Bürgerkriegs handelte, bei dem römische Soldaten starben, kommt in der zeitgenössischen Repräsentation nicht zum Ausdruck. Konstantin habe seinen Sieg an der Milvischen Brücke mit Topoi belegt, die bislang einem Triumph über außenpolitische Feinde vorbehalten waren, vgl. zur Transformation der *victoria civilis* unter Konstantin WIENAND 2011a; WIENAND 2015. So kommt WIENAND 2011a, 249 zu dem Schluss, dass „Constantin die *victoria civilis* triumphfähig gemacht“ habe.

191 *Carm.* 14.4: *fusis tyrannis*, 7: *perculsis tyrannis*. POLARA II. 1973, 88 bezieht den verwendeten Plural auf Licinius und Martinianus, den Ersterer im Sommer 324 nach der Schlacht von Adrianopel kurzzeitig zum Mitregenten ernannt hatte.

192 Die beiden Themen, Einheit des Erdkreises unter der Führung Konstantins (*carm.* 9.3–4) und der Kaiser als Befreier Roms (*carm.* 9.4–5), sind so eng miteinander verbunden, dass sie eine solche Deutung nahe legen.

193 *Pan. Lat.* 12[9].5.3, 24.1–2.

194 Als rhetorisches Vergleichsobjekt führt der Panegyriker die Schlachten Alexanders des Großen gegen östliche Völkerschaften an, vgl. *Pan. Lat.* 12[9].5.1–3.

195 Vgl. zur Darstellung des Bürgerkriegs am Konstantinsbogen WIENAND 2011a, 246–248; Wienand 2015, 184–186.

196 Vgl. WIENAND 2015, 193–194.

tins diplomatischem und zivilem Geschick über.¹⁹⁷ Mit diesem raffinierten Kunstgriff deutet Optatian den Bürgerkriegssieg nicht als Kampf gegen einen Feind (*non armat in hostem*, *carm.* 9.6), sondern als geduldiges und schonendes Abwarten in einem großen Wettkampf.¹⁹⁸ Der Dichter war sich also durchaus bewusst, dass der Gewinn eines Bürgerkriegs und seine offensive Proklamation problematisch sind und gesonderte Formen der inhaltlichen Einbettung und Umschreibung bedürfen. Dementsprechend lenkt Optatian den Fokus des Lesers mehr auf den klassischen Tugendkatalog als auf die kriegerischen Errungenschaften Konstantins. Er schließt die Passage *carmen* 9.6–8 damit, dass Konstantins „gnädiges Pflichtbewusstsein“ (*pietas clemens*, *carm.* 9.8) für ein Geschenk nach der Zeit kriegerischer Auseinandersetzungen Sorge.¹⁹⁹

Was Optatian mit dieser vagen Aussage meint, geht aus dem syntaktisch komplexen Satzgefüge nicht hervor. Denkbar ist ein Bezug auf das Motiv des Konstantinischen *aureum saeculum*, das der Dichter in zahlreichen seiner Gedichte entfaltet. Eine weitere Deutungsmöglichkeit besteht in einer Verbindung zu Crispus, Konstantins erstem Erben und dynastischem Nachfolger. Sein Enkomion nimmt sieben Verse des Grundtextes ein:²⁰⁰

*Sancte, salus mundi, armis insignibus ardens,
Crispe, avis melior, te carmine laeta secundo
Clio Musa sonans tua fatur pulchra iuventae.
Nobile tu decus es patri, tuque alme Quiritum
et spes urbis eris. Nos mentis carmina, Caesar,
tu vincens pacis gratissima foedera semper
indulge, et facilis gentes adiunge rogantes,
facque tui iuris, gaudens virtutibus auctis.*

Verehrungswürdiger, Heil unserer Welt, der Du mit strahlenden Waffen funkelst, Crispus, noch besser als Deine Vorfahren, freudig kündigt die Muse Klio von den schönen Taten Deines jugendlichen Alters, indem sie Dich im weiteren Gedicht erklingen lässt. Deinem Vater bist Du eine edle Zierde und [sc. so] wirst Du, Gütiger, zukünftig die Hoffnung der römischen Bürger und der [sc. gesamten] Stadt sein. Du Caesar, hab als Sieger Nachsicht mit mir und den Gedichten meines Verstandes, schließe nach Deinem Recht immer sehr annehmbare Friedensverträge und verbinde auf einfache Weise die darum bittenden Völker, während Du Dich über Deine vergrößerten Fähigkeiten freust.

Optatian spricht Crispus mit denselben Lobesformeln an, mit denen er üblicherweise Konstantin attribuiert.²⁰¹ Wie vom Augustus (*Constantine fave*, *carm.* 9.i.2) erbittet

197 WIENAND 2012a, 376: „Die *virtus* des Herrschers ist damit eine *virtus mitis* – eine milde Tugend, die auf Schonung und Vergebung, nicht auf Vernichtung abzielt.“ Vgl. zur *virtus mitis* in *carm.* 9 auch WIENAND 2012c, 434–436.

198 *Carm.* 9.7: *sed magno patiens docuit certamine parcens*.

199 *Carm.* 9.8: *quid donet post pila minacia*.

200 *Carm.* 9.23–30.

201 *Carm.* 9.23: *sancte, salus mundi*.

sich der Sprecher die Gnade des Caesars, der Milde über seine poetischen Kreationen walten lassen möge.²⁰² Der Dichter lässt keinen Zweifel daran, dass *carmen* 9 auch den siegreichen Taten des Crispus gewidmet ist, der sich in der Nachfolge seines Vaters ebenfalls um eine *palma virtutum* verdient machen wird.²⁰³ Dennoch ist Konstantin der Kulminationspunkt des panegyrischen Programms in *carmen* 9. Auf das ausführliche Lob des Caesars folgen vier Verse, die den Augustus als Begründer einer neuen kaiserlichen Dynastie preisen.²⁰⁴ Obwohl es aufgrund der ‚Palastkrise‘ zu keiner gemeinsamen Rezeptionssituation von Augustus und Caesar an der Vicennalienfeier kommen sollte, konstruiert Optatians *carmen* 9 einen gemeinsamen Erfahrungsraum beider Leser. Konstantin und Crispus treten im Text als unbesiegbare Feldherren auf, die sich neben ihren militärischen Errungenschaften durch *clementia* auszeichnen.²⁰⁵

Palmzweig-Poesie: Der Dichter greift nach dem Siegespreis (*carm.* 9.9–22)

Bisher stand der panegyrische Part des Grundtextes im Mittelpunkt der Untersuchung. Allerdings nutzt Optatian das Hexametergitter auch, um seine *palma* poetologisch auszudeuten. Der Dichter kleidet seine metapoetischen Reflexionen in zwei inspiratorische Anrufe, von denen sich einer an die Musen (*carm.* 9.9–14), ein anderer an den Dichtergott (*carm.* 9.15–22) richtet. Die Camenen sind bereits zu Beginn des Grundtextes als aktive Teilnehmerinnen an der Siegerehrung des Kaisers in Er-

202 *Carm.* 9.27–29: *nos mentis carmina, Caesar, [...] indulge.*

203 *Carm.* 9.26–27: *nobile tu decus es patri, tuque alme Quiritum | et spes urbis eris.*

204 *Carm.* 9.31–34, vgl. im Zusammenhang mit Konstantin als Stammvater einer Konstantinischen Dynastie besonders *inclita fratrum | nobilitas* (*carm.* 9.32–33). POLARA II. 1973, 69 und BRUHAT 1999, 208 sehen in *carm.* 9.31–34 ein Lob auf den Caesar Constantinus. Allerdings bleibt bei einer solchen Deutung offen, welche Brüder in *carm.* 9.32 gemeint sind, da der Caesar Constantinus zur Zeit der *vicennalia* selbst noch ein Kind, maximal 10 Jahre alt, und daher ohne direkte Nachkommen war. POLARA II. 1973, 69 deutet die Stelle so, dass Constantinus der erste Sohn Konstantins und Faustas war, die nach ihm noch zwei weitere Söhne gebar, die zur Zeit des Vicennalienfestes bereits auf der Welt waren (Constantius im Jahr 317, Constans in 320). Meiner Meinung nach bezieht sich *carm.* 9.31–34 auf den Augustus Konstantin, der bereits zu Beginn des Grundtextes und im Intext namentlich angesprochen wird (*Constantinus*, *carm.* 9.2; *Constantine*, *carm.* 9.i.2). Das Epitheton Caesar (*carm.* 9.34) trägt Konstantin auch in anderen *carm.*, vgl. *carm.* 2.1, 18, 35, i.1: *Caesar*; *carm.* 10.6, 15.9: *maxime Caesar*. Die Beobachtungen von WIENAND 2012b, 231, 242, nur Crispus werde in den *carm.* Optatians mit Namen genannt und stünde daher hierarchisch über seinem deutlich jüngeren Halbbruder, bekräftigt die hier vorgeschlagene Lesart. In *Pan. Lat.* 4[10].375 lobt der Redner Nazarius die schulischen Fortschritte des jungen Caesars, der weiterhin unter der Kontrolle seines Vaters Konstantin agiert. Betrachtet aus dieser Perspektive ist es sehr unwahrscheinlich, dass Optatian den Jungen nur wenige Jahre später als *laus orbis* (*carm.* 9.31) und *gloria saeculi* (*carm.* 9.31) bezeichnet: Epitheta, die bei Optatian dem Augustus oder dem älteren Sohn vorbehalten bleiben.

205 *Carm.* 9.28: *tu [sc. Crispe] vincens*, 34: *[sc. Constantinus] victor Caesar*. Der Sprecher sagt von Crispus, er biete den Völkern „sehr annehmbliche Friedensverträge“ (*pacis gratissima foedera*, *carm.* 9.28) an, was als Ausweis seiner Milde verstanden werden kann.

scheinung getreten (*carm.* 9.1). Die imaginierte Situation, in der Konstantin auf dem Siegerpodest steht und von einer Muse prämiert wird, ist bewusst zweideutig. Einerseits ruft sie den klassischen Ablauf einer Ehrungszeremonie auf. Andererseits verweist der musische Akt der Übergabe performativ auf die tatsächliche Überreichung von *carmen* 9 am Tag der *vicennalia*. Wie im Programmgedicht *carmen* 1, in dem Thalia als Stellvertreterin des Dichters vor den Kaiser tritt,²⁰⁶ führt Optatian die Musen als Überbringerinnen seines poetischen Geschenks vor. Bei allem inspiratorischem Beistand durch die Camenen macht der Dichter jedoch unmissverständlich deutlich, dass es sich bei der Textpalme um sein eigenes dichterisches Werk handelt:²⁰⁷

*Nunc mihi iam toto dociles Helicone Camenae
mittite compositas in tempora mitia palmas;
nectite de metris virtutum carmina et omnes
concinite, ut fructu felix et principe digna
det stirpes gratas, texens quas pagina versu
hinc voveat, titulo votorum carmine pollens.*

Jetzt schickt mir schon, ihr gelehrten Musen vom ganzen Helikon, Siegespalmen in Gedichtform für unser mildes Zeitalter; knüpft die Gedichte über [sc. Konstantins] Fähigkeiten aus Versmaßen und lasst sie alle zugleich ertönen, damit meine Buchseite, durch den Nutzen glücklich und dem Kaiser würdig, eine anmutige Palme erzeugt, die sie [sc. dem Kaiser] hieraus feierlich verspricht, während sie im Vers webt und in ihrem Gedicht reich an der Ehrbezeichnung meiner Wünsche [sc. zum Regierungsjubiläum] ist.

Der Produktionsort der *palma* ist die Buchseite (*pagina*, *carm.* 9.13), die „im Vers webt“ (*texens versu*, *carm.* 9.13).²⁰⁸ Dementsprechend ist das Produkt kein natürlich gewachsenes Palmblatt, sondern eine poetische Kreation (*compositas palmas*, *carm.* 9.10) aus metrischen Einheiten (*de metris*, *carm.* 9.11). Der synästhetische Charakter des Palmzweigs kommt besonders im Verb *concinite* (*carm.* 9.12) zum Ausdruck.²⁰⁹ Der Begriff impliziert zum einen die mehrdimensionale Ausgestaltung des *cancellatum* (*con-cinite*), zum anderen die zweifach metrische Gebundenheit in Basis- und Intext, die Musen und Leser gemeinsam erklingen lassen.

Trotz ihres artifiziellen poetischen Produktionsakts umschreibt der Dichter die Entstehung seiner Siegespalme mit Konzepten, die dem natürlichen Wachstum einer Pflanze entsprechen. Die Gelegenheit des *cancellatum*, dem Kaiser anlässlich seiner *vicennalia* ein ausgefallenes Geschenk zu machen, benennt Optatian mit *fructu* (*carm.* 9.12), das man neben „Nutzen“ auch mit „Ertrag“ übersetzen kann. Kurz

²⁰⁶ *Carm.* 1.2: *carmen in Augusti ferre Thalia manus*.

²⁰⁷ *Carm.* 9.9–14.

²⁰⁸ Vgl. zur Webmetaphorik in *carm.* 9 auch die Tätigkeit der Musen: *nectite* (*carm.* 9.11). Vgl. zur Webmetaphorik als poetologischer Kategorie in Optatians *carm.* Kapitel 2.2.2

²⁰⁹ Als synästhetische Verbindung zwischen Akustik, Haptik und Optik fungiert auch *carm.* 9.19: *resonans insignia ramis*.

darauf charakterisiert er die Palmenfigur als *stirpes gratas* (*carm.* 9.13), wörtlich genommen „anmutige Stämme“.²¹⁰ Trotz aller Naturmetaphorik liegt der Fokus des Sprechers stets auf der panegyrisch-inhaltlichen Ausrichtung. Deutlich wird der Bezug zwischen poetologischer Reflexion und enkomiastischer Gebundenheit am Begriff *virtutum carmina* (*carm.* 9.11), das der Siegespalme für Konstantins Tatkraft aus dem ersten Vers des Basisgedichts entlehnt ist (*virtutum palmam*, *carm.* 9.1).

Stärker als in den *carmina* 5 und 7 tritt der Dichter im neunten Gedicht als Verkünder seines eigenen dichterischen Triumphs auf. In rezeptionsästhetischer Hinsicht lässt nur die webende Buchseite (*texens pagina*, *carm.* 9.13) einen Bezug auf den Kaiser als Leser zu. Erst durch Konstantins Aufmerksamkeit erzeugt das Palmblatt die Erfahrung intellektueller Sieghaftigkeit, die mit seiner militärischen wetteifert. Am deutlichsten ist dieser Effekt in der Lektüre der *versus intexti*, wofür die Ausdrücke der Webmetaphorik im Grundtext passende performative Marker bereitstellen.²¹¹ Als verrätselte Lektüreschlüssel signalisieren *nectite* (*carm.* 9.11) und *texens* (*carm.* 9.13), dass der Kaiser drei Hexameter im Intext (*carm.* 9.i.2–4) und den Stängel der *palma* (*carm.* 9.i.5) zu einem syntaktischen Gefüge zusammenschließen muss, um einen sinnvollen Satz zu erhalten. Der Palmensiegespreis, den die Musen dem Kaiser im Auftrag Optatians überreichen, ist also keineswegs vollkommen, sondern wird erst durch die aktive Mitarbeit Konstantins zu einer intellektuellen *virtutum palma*.

Nachdem sich der Siegeszug des Dichters im Musenanruf ankündigte (*carm.* 9.9–14), markiert Optatian sein Bestreben im zweiten poetologischen Teil noch stärker. In Richtung Apoll formuliert der Sprecher:²¹²

*Pierios mihi, Phoebe, tuo de numine praestent
fontes Castaliae; tua, si licet ire, peragrans
mens iuga celsa petet, mecum si pangere versu
Musa velit tanto iam nunc sub principe laeta,
laudis dona ferens, resonans insignia ramis,
vincentum iussos audax, mihi fida, triumphos,
et meritum iustis tot reddere nobile palmas,
Aonidum quas valle fluens alit unda rigatas.*

Apoll, durch Dein göttliches Wirken mögen mich die Musen zu den dichterischen Quellen führen; wenn es [sc. mir] erlaubt ist, zu gehen, wird mein Verstand zu Deinen emporragenden Anhöhen streben, während er Deine Gefilde durchstreift. Wenn meine Muse, eben jetzt unter einem so großen Kaiser freudig, mit mir im Vers dichten will, während sie Geschenke des

210 RÜHL 2017, 241 übersetzt *stirpes gratas* (*carm.* 9.13) mit „willkommene Ableger“ und sieht darin einen Bezug zu Konstantins Söhnen. In ihrer Deutung bittet Optatian die Musen um weitere Palmengedichte, die nicht nur Konstantin loben, sondern auch seine heranwachsende Nachkommenschaft ehren. Die Pflanzenmetaphorik erfüllt demnach panegyrische und poetologische Funktionen zugleich.

211 *Carm.* 9.11: *nectite*, 13: *texens*.

212 *Carm.* 9.15–22.

Lobes herbeiträgt und die Zeichen an den Ästen ertönen lässt, möge sie seinen so großen und gerechten Taten kühn, aber mir dennoch treu die ihr auferlegten Triumphe des Siegers und seinen edlen Verdienst in Form einer Siegespalme zurückgeben. Eine Woge, die durch das Tal der Musen fließt, speist [sc. meine Siegespalme], die mit dieser Flüssigkeit benetzt ist.

Gegenüber dem Dichtergott präsentiert der Sprecher sein Werk als Lobesgeschenk (*laudis dona*, *carm.* 9.19) aus helikonischer Quelle. Einschränkung stellt er fest, dass seine Muse zwar den Siegen Konstantins gewidmet,²¹³ aber zugleich bedacht auf seine eigene Person sein möge (*mihi fida*, *carm.* 9.20). Der Palmzweig (*palmas*, *carm.* 9.21) ist das Objekt, das beide Intentionen verbindet. Neben der Ehreninschrift (*carm.* 5), der *quincunx*-Formation (*carm.* 6) und dem *clipeus* (*carm.* 7) ist die *palma* in ihrer ikonischen Gestaltung das Symbol für Konstantins siegreiche Kriegführung. Sobald der Kaiser den Text innerhalb der Pflanze studiert, wendet sich das Blatt. Hier ist der einstige panegyrische Protagonist nur noch Inspirationsinstanz für den Dichter (*Constantine fave*, *carm.* 9.i.2),²¹⁴ dem als klugem Erfinder das eigentliche Siegerlob gebührt.

Zusammenfassung *carm.* 9: *Augustus victor und poeta victor*

In den *versus intexti*, die Blättern und Stengel eingeschrieben sind, lenkt Optatian die Aufmerksamkeit des Kaisers auf die kunstvolle Ausarbeitung des Palmzweigs.²¹⁵

*Constantine fave; te nunc in carmina Phoebum
mens vocat, ausa novas metris indicere leges
limite sub parili crescentis undique ramos
reddat ut intextus Musarum carmine versus.*

Konstantin, sei [sc. mir] gewogen; mein Verstand, der es wagte, den Metren neue Gesetze aufzuerlegen, ruft Dich, Apoll, nun zu meinen Gedichten, [sc. wo] auf beiden Seiten unter einer gleichbleibenden Linie Äste wachsen, damit der eingewobene Vers [sc. eine Siegespalme] im Gedicht der Musen erzeugt.

Neben den schon fast obligatorischen Anrufen an Apoll und Konstantin erklärt der Dichter die Gleichförmigkeit seiner Figur (*limite sub parili*, *carm.* 9.i.4). Während die Passage aus produktionsästhetischer Perspektive so zu deuten ist, dass aus dem Mesostichon im Abstand von acht Buchstaben ein Astvers nach links und rechts ausschlägt, ist die rezeptionsästhetische Interpretation anders gelagert. Um die *versus intexti* in den Palmblättern zu lesen, muss der Kaiser vom linken Rand des Gitters diagonal zur Mitte voranschreiten und danach wieder nach rechts oben abbiegen. Zugleich suggeriert die optische Gestaltung der *palma*, deren Äste sich nach

²¹³ *Carm.* 9.20: *vincentum iussos triumphos, | et meritum nobile*.

²¹⁴ Optatian unterstreicht die musische Inspirationskraft Konstantins dadurch, dass sich der Kaiser (*Constantine*, *carm.* 9.i.2) mit den *Castalides* (*carm.* 9.i.1) ein C (1 × 1) im Intext teilt, vgl. zu dieser Beobachtung RÜHL 2017, 241.

²¹⁵ *Carm.* 9.i.2–5.

oben hin öffnen, dass die unteren Intextverse diejenigen sind, die zuerst entziffert werden sollen. Optatian verkehrt den visuellen Eindruck des Lesers, indem er die *versus intexti* absteigend, also von oben nach unten, aneinander fügt. Den eigentlichen Abschluss der Figur bildet der Stengel des Palmzweigs, was das finale *reddat ut* (*carm.* 9.i.5) als verschlüsselte Leseanweisung bereithält. Ein ähnliches Spiel mit dem Leser, bei dem die Anweisung des Textes dem visuellen Eindruck entgegensteht, erzeugt *carm.* 9.i.1. Hier kündigt die Semantik des ersten Intextverses bereits den Abschluss der *palma* an:²¹⁶

Castalides, versu docili concludite palmam.

Ihr Musen, vollendet meine Siegespalme mit gelehrtem Vers.

Die Musen, die dem Kaiser im Grundtext den Siegespreis verleihen (*carm.* 9.1), stehen im Intext im Dienst des Dichters. Hier sind sie für den erfolgreichen Abschluss seines poetischen Vorhabens zuständig und runden mit einem performativen Sprechakt nicht nur den *versus intextus*, sondern die gesamte Palmenfigur ab (*concludite palmam*, *carm.* 9.i.1). Von den Taten und Tugenden Konstantins und seiner Söhne ist im Intext keine Rede mehr. Sie sind den poetologischen Reflexionen des Dichters gewichen.

In *carmen* 9 verkehrt Optatian das übliche Setting einer Sportlerehrung und entwirft dadurch eine innovative panegyrische Geschenksituation. Es ist wahrscheinlich, dass Konstantin anlässlich seiner *vicennalia* zu Largitionen einlud. Unter den Gästen waren vermutlich auch erfolgreiche Athleten und Wagenlenker. Optatian gelingt es, eine solche okkasionell gebundene Schenkungssituation im Text aufzurufen und in der Weise umzugestalten, dass der Kaiser nicht als Gabengeber, sondern als Geehrter auftritt. Während Konstantin als siegreicher Imperator auf dem Podest posiert, überreichen ihm die Musen im Auftrag des Dichters einen Palmzweig. Die *palma* ist aber nur auf den ersten Blick Ausweis von Konstantins siegreichem Agieren. Im Inneren der Pflanze triumphiert der Dichter. Durch die perfekte Anordnung performativer Marker auf dem Gitterraster und in der *palma* stellt er dem Kaiser die Größe seines poetischen Talents zur Schau. In diesem Sinn symbolisiert der Palmzweig nicht nur eine Prämie für erfolgreiche Sportler und Kaiser, sondern auch für begabte Poeten.

Ging ein Dichter siegreich aus einem Dichterwettkampf hervor, winkte ihm als Trophäe eine *palma*. Das *self-fashioning* Optatians hat in *carmen* 9 ein Janusgesicht. Auf der einen Seite wetteifert der exilierte Dichter mit anderen panegyrischen Akteuren um die Aufmerksamkeit Konstantins, derer er sich aufgrund seiner innovativen Textform sicher sein kann. Auf der anderen Seite nutzt er die Vertiefung des Kaisers in die Lektüre für einen intratextuellen Wettstreit zwischen Panegyrik und Poetologie. Am Ende einer Reihe von Texten, die Konstantins Sieghaftigkeit perfor-

²¹⁶ *Carm.* 9.i.1.

mativ in der Lektüre erzeugen, bietet *carmen* 9 dem Dichter doppelt Anlass zur Freude. Er tat sich sowohl als panegyrischer Akteur als auch im Wettstreit mit dem lesenden Kaiser als *poeta victor* hervor.

3.1.5 Ereignis und Erfahrung: Lese(r)reise in *carm.* 19

Alle Gittergedichte des Geschenkcodex, die bisher besprochen wurden (*carm.* 5, 7, 9), machen die militärische Sieghaftigkeit Konstantins zu ihrem Leitmotiv. In innovativen Text-Bild-Kombinationen erzeugen sie die Erfahrung von Sieghaftigkeit auf dem Gitterraster, die der Kaiser während eines performativen Leseakts erlebt. Auch in *carmen* 19 ist das Moment simulierter Ereignishaftigkeit präsent. Im Unterschied zu den *carmina* 5, 7, und 9 fokussiert der Text weniger auf die Realisation eines performativen Siegesakts in der Lektüre als auf die intellektuelle Reise des Kaisers durch das Gedicht.

Optatian führt das Reisemotiv mit der Oberflächenfigur ein. Die *versus intexti* seines 19. Gedichts formen eine Trireme mit Steuerruder und Mast, der aus dem Christusmonogramm ChiRho besteht. Die Buchstabenfolge VOT überschreibt das Konstrukt als *votum*-Zeichen. Im Schiffsbauch entdeckt der Betrachter das Zahlzeichen XX, das auf die Dedikation des Textes anlässlich der *vicennalia* verweist.

Topoi von Schiff und Schifffahrt sind auf jeder Textebene präsent und verdichten sich in der bildlichen Darstellung. In *carmen* 19 inszeniert Optatian das Erlebnis einer Seereise in der Lese-*performance* des Kaisers. Konstantin fährt als Seereisender durch die verschiedenen Dimensionen des Gedichts, dessen artifizielle technische Konstruktion sich im Fortgang seiner individuellen Lektüre enthüllt. Einerseits ist der Kaiser als implizierter Leser präsent (*Constantine*, *carm.* 19.2). Andererseits ist er der Protagonist einer panegyrischen Seereise und Steuermann des Weltenschiffs.²¹⁷ Doch neben Konstantin beansprucht auch der Dichter die Rolle des führenden Seemanns, indem er offen legt, dass er mit seiner originellen poetischen Kreation neue Gewässer befährt.²¹⁸

Nicht nur aufgrund seiner hochgradig innovativen Struktur, sondern auch wegen seines intensivierten Verhältnisses von Panegyrik und Poetologie ist *carmen* 19 das aufwendigste der Gittergedichte Optatians. Von 38 Hexametern im Grundtext entfallen 22 auf das Enkomion des Kaisers.²¹⁹ In diesen Versen preist der Dichter seinen Text als Vicennaliengeschenk an und lobt das durch Konstantin und seine Söhne geschaffene Friedenszeitalter. Einen fast gleich langen Abschnitt des Basis-textes im Umfang von 16 Versen verwendet Optatian für metapoetische Reflexio-

²¹⁷ *Carm.* 19.i.1: *navita nunc tutus contemnat, summe, procellas*, i.6–7: Τὴν ναῦν δεῖ κόσμον, σὲ δὲ ἄρμενον εἰνὶ νομίζιν. | Θεούροις τεινόμενον σῆς ἀρετῆς ἀνέμοις.

²¹⁸ *Carm.* 19.21–26.

²¹⁹ *Carm.* 19.1–15, 32–38.

nen.²²⁰ Dort charakterisiert der Sprecher die Produktion seines Textes mit reichhaltiger maritimer Metaphorik und inszeniert sich als poetischer Seereisender.²²¹ Im Intext wiederum erhält das kompetitive Wechselspiel zwischen Kaiser und Sprecher eine neue Qualität. Der Dichter zieht sich vollkommen zurück und überlässt Konstantin ohne expliziten Lektüreschlüssel den intellektuell herausfordernden Textnachbau.

Die wetteifernde Grundstimmung der *carmina* Optatians zwischen lesendem Kaiser und schreibendem Dichter steht im 19. Gedicht auf einem Höhepunkt. In einer Reise durch den Text erlebt der Kaiser nicht nur seine eigene panegyrische und rezeptionsästhetische Seefahrt, sondern auch die virtuose Leistungsfähigkeit des Dichters. In einer prozessualen Lektüre fügt Konstantin numerische, litterale, permutative und symbolische Komponenten zu einer figuralen Einheit. Optatian gelingt es, den okkasionellen Charakter der *vicennalia* in ein literarisches Leseerlebnis zu überführen. Ohne eine ausdrückliche Anweisung des Dichters erarbeitet sich Konstantin die Konstruktionsweise von Schiff und *versus intexti*. Wie bei einer realen Seereise ist der Kaiser zahlreichen Unwägbarkeiten ausgesetzt. Das Risiko, falsche Lesewege einzuschlagen, kann er nur eingrenzen, indem er die poetischen Selbstreflexionen des Dichters auswertet. Konstantin ist gleichsam der intellektuelle Passagier, der als Schiffsbauer und Steuermann auf Optatians Texttrireme fährt.

Panegyrik und Poetik des Grundtextes (*carm.* 19)

Im Hexametergedicht verknüpft Optatian das Motiv der Seereise mit seiner Tätigkeit als Dichter. Die aufgerufenen Schifffahrtsmotive spiegeln sich zugleich in der Aktivität des Lesers, der dem Dichter auf seiner poetischen Seefahrt folgt. Ein erster Blick auf die Gitterstruktur von *carmen* 19 zeigt, dass der Kaiser sehr gefordert sein wird, die Gedichtebenen Buchstabe für Buchstabe zu entziffern. In Bezug auf die Figurendarstellung befindet sich der Leser des Grundtextes im Fahrwasser der Trireme. Er liest von links nach rechts, während ihm das Schiff von der rechten auf die linke Buchseite entgegenrudert. Die aktive Rolle, die dem Kaiser als Leser des polysemantischen Gefüges zukommt, macht Optatian am Beginn des Basisgedichts explizit:²²²

Prodentur minio caelestia signa legenti.

Durch Zinnober werden die himmlischen Zeichen für den Leser hervortreten.

²²⁰ *Carm.* 19.16–31.

²²¹ *Carm.* 19.21–22: *sic aestus vates fido duce, Pythie, carpens | nunc tutus contemnat, summe, pro-cax.*

²²² *Carm.* 19.1.

Die Ansprache des Lesers in der dritten Person ist bei Optatian ungewöhnlich.²²³ Üblicherweise adressiert der Sprecher Konstantin direkt, was in *carmen* 19 erst im zweiten Vers erfolgt (*Constantine, carm.* 19.2). Anliegen des Dichters ist es, von Beginn an auf die artifizielle figürliche Gestaltung des Textes hinzuweisen, die dem Leser im Geschenkcodex zinnoberrot entgegenstrahlt (*prodentur minio, carm.* 19.1). *Caelestia signa* (*carm.* 19.1) weist selbstreferentiell auf das ChiRho am Schiffsmast hin.²²⁴ Parallel greift der Ausdruck auf ein elementares Orientierungsinstrument in der Seefahrt zurück: das Justieren nach Sternbildern. Wie ein Seemann seine Route anhand der Gestirne festlegt, möge sich der lesende Kaiser an der Farbe der Buchstaben auf dem Gitterraster orientieren, um sicher durch die verschlungenen Textebenen zu kommen.²²⁵

Im folgenden panegyrischen Abschnitt kündigt der Sprecher seine poetische Seereise an. So habe bereits die Inspiration zu seinem Text unter den Vorzeichen des Meeres stattgefunden.²²⁶

*Versificas Helicon in gaudia proluat undas,
clementique novum numen de pectore verset,
namque ego magnanimi dicam numerosa canendo
sceptra ducis. [...]*
*Condigna novis florentia votis
voto scripta cano.*

Zu Deiner [sc. Konstantins] Freude möge der Helikon zu Versen begeisternde Wellen hervorströmen lassen und ausgehend von Deinem milden Sinn eine neue göttliche Schickung in Bewegung setzen und dann nämlich möge ich in meinem Gesang auf vielfältige metrische Weise über die Regierungszeiten des großherzigen Herrschers sprechen. [...] Deinem Wunsch entsprechend bringe ich blühende Schriftzeichen hervor, meinen neuen Wünschen [sc. zum Regierungsjubiläum] würdig.

Optatian beschreibt den Akt seiner musischen Inspiration mit dem Motiv einer Welle. Diese sei vom Helikon geschickt worden, um ihn zu Versen zu begeistern.²²⁷

Im Hauptteil des Hexametergedichts gibt der Sprecher die Präsenz des Kaisers zugunsten seiner metapoetischen Seereise auf (*carm.* 19.16–31). Zahlreiche Schiffahrtsmotive unterstreichen den beschwerlichen Produktionsakt. In einem zweiten

²²³ Die einzige Parallelstelle ist *carm.* 17.5: *lector*. Jedoch ist *carm.* 17 ein im Vers gebundener Paratext zu *carm.* 18 und stammt mit großer Wahrscheinlichkeit nicht von Optatian, vgl. zu *carm.* 17 Kapitel 3.2.2. *Carm.* 26.1: *vides* spricht den Leser in der zweiten Person an. Auch hier ist der Adressat nicht Konstantin, da der Text nicht im Geschenkcodex enthalten war, sondern als Teil einer nachträglichen Publikationsfassung diente.

²²⁴ BRUHAT 1999, 262–263 bringt die Stelle mit den Visions- bzw. Traumberichten des Eusebius und Laktanz in Verbindung, laut denen Konstantin das siegbringende Monogramm am Himmel erschienen sei.

²²⁵ *Carm.* 19.i.1: *navita nunc tutus contemnat, summe, procellas*.

²²⁶ *Carm.* 19.7–10, 12–13.

²²⁷ *Carm.* 19.7: *versificas proluat undas*.

Schritt überträgt der Dichter seine anspruchsvolle Aufgabe auf die individuelle Lektüresituation Konstantins, der ebenfalls Mühe haben wird, die permutativen Gedichtteile aufzulösen. Als ersten Meerestopos nennt Optatian die „Muse der schwierigen Dichtung“ (*scrupea* | *Musa*, *carm.* 19.16–17), die ihm die komplexe Textform des Gittergedichts vorgibt:²²⁸

*Nunc felix proprios pakis me scrupea visus
iam stimulat signis exultans Musa notare,
gaudia laetus nunc per me notat avia Phoebus
retito quoque texta novo cane laurea plectro,
arte notis picta felicia saecula plaudens.*

Nun regt schon die glücklich jauchzende Muse der schwierigen Dichtung an, dass ich die eigentümlichen Erscheinungen des Friedens als Gebilde aus Schriftzeichen darstelle und Glück verheißend schreibt Phoebus die freudigen Ereignisse durch meine Hand in noch nie gekannter Form auf; auch dem, der in ein Netz verstrickt ist, besinge mit neuem Griffel lorbeertragende Text-Gewebe, während Du mit Deiner Kunst, durch Schriftzeichen gemalt, den glücklichen Zeitaltern Beifall spendest.

Auch Ausonius spricht in seinem *Technopaignion* von einer „spröden Beschwerlichkeit“ (*scrupea difficultas*, Auson. *techn. praef.* 2.12), die er während des Aneinanderfügens einzelner Monosyllaba am Ende des einen und zu Beginn des folgenden Verses empfunden habe.²²⁹ Die Verbindung von Optatians spröder Muse zur Schifffahrt wird erst dann ersichtlich, wenn der Leser die „Segel der schwierigen Dichtung“ (*carbasa scrupea*, *carm.* 19.24) hinzuzieht:²³⁰

*Sic aestus vates fido duce, Pythie, carpens
nunc tutus contemnat, summe, procax; ego vero
nunc mare Sigaeum valeam bene frangere remo,
carbasa Noctiferum totum si scrupea tendo,
pulpita deportans. visam contexere navem
Musa sinit; coniuncta tuo spes inclita voto.*

So möge der Dichter nun unter Deiner treuen Führung, höchster Apoll, sicher das wogende Meer verachten, während er waghalsig durch es hindurchheilt; tatsächlich möge ich nun die Kraft haben, mit meinem Ruder wohlauf das sigäische Meer zu durchbrechen, wenn ich die Segel der schwierigen Dichtung ganz über dem Abendhimmel aufspanne und das Brettergerüst davontrage. Die Muse lässt es zu, ein Schiff sichtbar zusammen zu weben; mit Deinem Wunsch [sc. zum Regierungsjubiläum] ist eine vielgenannte Hoffnung verbunden.

Neben der ambitionierten Form des *cancellatum*, die der Buchstabenzahl pro Vers enge Grenzen auferlegt, ist das Schiff eine komplexe Intextfigur, der sich der Dichter

²²⁸ *Carm.* 19.16–20.

²²⁹ Auson. *techn. praef.* 2.12: *ne hic modo stetit scrupea difficultas, sed accessit ad miseriam excogitandi, ut idem monosyllabon, quod esset finis extremi versus, principium fieret insequentis* (PRETE 1978). Vgl. zu *scrupeus* und *scruposus* in der Poetologie Optatians Kapitel 2.2.2.

²³⁰ *Carm.* 19.21–26.

unterwirft. Optatian überbietet die starren Vorgaben dadurch, dass er *scrupea* in beiden Hexametern auf der gleichen Stelle im Gitterraster platziert.²³¹

Das zweite Motiv, das der Sprecher dem Bereich der Seefahrt entlehnt, ist das Netz, in das sich der Dichter bei der Produktion wickelte (*retito*, *carm.* 19.19). *Retitus* ist bei Priscian als verlängerte Form von *retus* belegt, das von *retire* bzw. *irretire* („wie im Netz fangen, verstricken“) stammt.²³² Im übertragenen Sinn heißt *irretire* „wie mit einem Netz überziehen“. ²³³ Durch die Herausforderung, drei semantische Ebenen auf einem Gitterraster in Übereinstimmung zu bringen, hängt der Dichter intellektuell in den Schlingen seines Rasters. Die insgesamt netzartige Struktur eines *cancellatum* ist in diesem Zusammenhang nur die visuelle Entsprechung des poetischen Geflechts. Das rezeptionsästhetische Äquivalent findet der lesende Konstantin im Bug der Trireme, wo das Zahlzeichen 20 ein rautenförmiges Netz bildet, das wie eine Reuse am Schiffsbauch hängt.

Ein drittes Motiv, das eine Brücke von Optatians Poetik zur Seefahrt schlägt, ist die Fahrt des Dichters auf dem sigäischen Meer.²³⁴ Nach seinem Wunsch an Apoll, dem brandenden Wasser sicher zu trotzen,²³⁵ möchte der Panegyriker mit seinem Ruder das Meer vor der Troas durchbrechen (*bene frangere remo*, *carm.* 19.23), wo sich Achills Grab befand.

Als Referenzrahmen ruft Optatian die homerischen Epen auf. Aufgrund seiner literarischen Qualität und seines poetischen Vorbildcharakters galt Homer in der griechischen Literatur als *Okeanos*, das größte aller Gewässer. In der Tradition dieser Meeresmetaphorik präsentierten spätere Autoren ihre Werke vielfach in Form anderer Wasserformen. Im Apollonhymnus bezeichnet Kallimachos seine literarische Kleindichtung als winzigen Schluck reinen Wassers, wie ihn Bienen der Demeter brächten.²³⁶ Die Klarheit seines Gewässers stehe im Gegensatz zum assyrischen Fluss, der jede Menge Unrat mit sich ziehe.²³⁷ Zuvor stellt Kallimachos mit dem Begriff πόντος (Call. *h.* 2.106) eine Verbindung zwischen dem reißenden Strom und einem homerischen Bezugsrahmen her. Über eine solche Wasserprogrammatik hinaus sind See- und Schifffahrt zentrale Handlungsorte epischer Dichtung wie in der *Aeneis* Vergils oder den *Argonautika* des Apollonios Rhodios. Optatians Hoffnung, mit seinem poetischen Ruder das sigäische Meer zu durchdringen (*carm.* 19.23), ver-

²³¹ *Carm.* 19.16, 24.

²³² *Prisc. inst.* 10.44.

²³³ Colum. 3.11.2: *quod et inferius solum plurimis radicibus sit inpeditum ac velut inretitum* (ASH 1960).

²³⁴ *Carm.* 19.22–23: *ego vero | nunc mare Sigaeum valeam bene frangere remo.*

²³⁵ *Carm.* 19.21–22: *sic aestus vates fido duce, Pythie, carpens | nunc tutus contemnat, summe, pro-cax.*

²³⁶ Call. *h.* 2.110–112: Διῶϊ δ' οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδαρ φορέουσι μέλισσαι, | ἀλλ' ἥτις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει | πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβάς ἄκρον ἄωτον (ASPER 2004).

²³⁷ Call. *h.* 2.108–109: Ἀσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ | λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἐφ' ὕδατι συρφετὸν ἔλκει (ASPER 2004).

weist auf einen Gattungsdiskurs, der literarische Kleinformen in der Auseinandersetzung mit Großwerken sieht.²³⁸ Indem er sein *cancellatum* als Miniatur-*panegyricus* in Text und Bild anpreist,²³⁹ grenzt er seine Dichtung zusätzlich von zeitgenössischen Prosaenkomia ab, die in langen Vorträgen zur Aufführung kamen.

Der Grundtext schließt mit einem Wunsch an Konstantin zu seinem Regierungsjubiläum und verheißt einen erneuten *panegyricus* zur Feier seines vierzigsten *dies imperii*.²⁴⁰

*Sic nobis lecto quo crescunt aurea saecla
mox Latio vincens iam bis vicennia reddes,
carmine quae pietas miro de nomine formet.*

So wirst Du uns bald schon als Siegnder in Latium, wo durch Dich, der Du auserwählt bist, Goldene Zeitalter wachsen, doppelte Vicennalien ausrichten, die meine respektvolle Zuneigung in einem Gedicht über Deinen bewundernswerten Namen ausgestalten möge.

Optatian bildet sein *votum* auf der Bildebene ab, wo sich der Schriftzug VOT vor und nach dem Mast aufspannt. Neben dem *votum*-Zeichen finden weitere Bauteile des Schiffes im Basisgedicht eine motivische Entsprechung. Das Zubehör aus Netz und Ruder erfüllt einerseits die Funktion, die Aktivität des Dichters zu beschreiben und elementares Seefahrtsinstrumentarium darzustellen. Andererseits greifen beide Motive auf die hohe performative Qualität der Lektüre aus, die sich in den *versus intexti* voll entfaltet.

Konstantin als Seereisender im Intext (*carm.* 19.i.)

In den meisten Gittergedichten bietet Optatian eine Lektüreeinweisung für den Intext. Diese fehlt in *carmen* 19. Die Schiffsfigur scheint auf den ersten Blick selbsterklärend zu sein. Auf den zweiten Blick gerät der Kaiser während der Lektüre in die Verstrickungen des Intextes. Die poetische Seereise des Dichters im Grundtext verwandelt sich in den *versus intexti* in eine Irrfahrt des Lesers.

Optatians Trireme besteht aus drei Bauteilen, die der Kaiser in einem performativen Leseakt nach und nach konstruiert: erstens der Bauch des Schiffes, zweitens Mast und Steuerruder sowie drittens das *votum* (VOT) über dem Rumpf. Die Elemente bergen jeweils eigene Intextverse in variablen Leserichtungen.

Für den Leser ist der Schiffsbauch mit drei Rudern der aufwendigste Teil der Konstruktion. Optatian bietet dem Kaiser verschiedene Lesewege, um vom Bug zum Heck zu gelangen. Auf unterschiedlichen Pfaden ist es Konstantin möglich, fünf Hexameter mit Wünschen des Dichters zusammensetzen:²⁴¹

²³⁸ Vgl. zu Optatians Programmatik der dichterischen Kleinform in Interaktion mit dem Apollonhymnus des Kallimachos Kapitel 3.2.3.

²³⁹ *Carm.* 19.20: *arte notis picta, 35: flore notans votum vario dat pagina felix.*

²⁴⁰ *Carm.* 19.32–34.

²⁴¹ *Carm.* 19.i.1–5.

Navita nunc tutus contemnat, summe, procellas.
Nigras nunc tutus contemnat, summe, procellas.
Tutus contemnat summis cumulata tropaeis.
Pulsa mente mala contemnat, summe, procellas.
Spe quoque Roma bona contemnat, summe, procellas.

Nun möge der Seemann sicher den Stürmen trotzen, Höchster.
 Nun möge er sicher den düsteren Stürmen trotzen, Höchster.
 Sicher möge er den Dingen trotzen, die mit höchsten Siegestrophäen überhäuft wurden.
 Nach der Vertreibung der Übel möge er den Stürmen mit seiner Geisteskraft trotzen, Höchster.
 Mit guter Hoffnung möge auch Rom den Stürmen trotzen, Höchster.

Die ersten beiden Verse bestehen aus nahezu gleichem Wortmaterial.²⁴² Optatian führt dem Leser die Variabilität des ersten Wortes am Vorderstegen vor. Vom N auf der Spitze des Schiffsschnabels (Position 1 × 16) bildet der Kaiser je nach Gusto *navita* (*carm.* 19.i.1) oder *nigras* (*carm.* 19.i.2). Auf dem Dollbord folgen *nunc* und *tutus*. Danach steht Konstantin vor der Entscheidung, in gerader Richtung weiterzulesen oder abzubiegen. Je nachdem, an welchen Kreuzungen er im Zahlzeichen XX abbiegt, lassen sich *contemnat* und *summe* auf zahlreichen Wegen lesen. Am Hinterstegen schließt *procellas* den Vers ab.²⁴³ Ähnlich funktioniert die Komposition des vierten Intextverses, der sich nur am Anfang unterscheidet. *Pulsa mente mala* (*carm.* 19.i.4) ist ausgehend von der Vorderseite des unteren Rumpfes lesbar.

Der dritte *versus intextus* (*carm.* 19.i.3) beginnt am Dollbord mit *tutus* und führt über die variablen Lesewege von *contemnat* und *summ* in den unteren Bereich des Schiffsbauchs. Dort schließt sich *cumulata tropaeis* an, das in vertikaler Leserichtung von unten nach oben das Heck erzeugt.

Um Intextvers fünf zu lesen, muss Konstantin die Buchseite drehen. *Spe quoque Roma bona* (*carm.* 19.i.5) ist der Text innerhalb der drei Ruder, den der Kaiser nur entziffern wird, wenn er jeden Riemen diagonal von links unten nach rechts oben abschreitet. Der Schluss des Verses (*contemnat summe procellas*, *carm.* 19.i.5) fällt mit dem permutativen Prinzip im Zahlzeichen zusammen.²⁴⁴

Konstantin hat es mit einem segelnden Leselabyrinth²⁴⁵ zu tun, in dem es noch diverse weitere Lektüremöglichkeiten gibt, wenn man die Metrik außer Acht lässt.

²⁴² Vgl. zu Optatians „odd linguistic economy“ und der Sprachkombinatorik in *carm.* 19 LEVITAN 1985, 258.

²⁴³ In *carm.* 12 entwirft Optatian das zukünftige *aureum saeculum* unter der Alleinherrschaft Konstantins, vgl. zu *carm.* 12 Kapitel 3.1.6. Dort tritt Ceres als Bändigerin der Winde auf und steht wie Konstantin für den Erhalt der Friedenszeit, vgl. *carm.* 12.11–12: *non Euri e flamine turbant | enormes pelagus*.

²⁴⁴ Vgl. *carm.* 19.i.1–2, 4.

²⁴⁵ Das Zahlzeichen XX bildet ein lesepermutatives „Kreuzwortlabyrinth (Cubus), das einen minimalen Text in vielfältigen verschlungenen Lesewegen darbietet“ (ERNST 2002a, 227). Im Gegensatz dazu unterscheidet ERNST textpermutative Irrgänge, die je nach Abzweigung unterschiedliche semantische Varianten generieren, vgl. zu beiden Formen in der Geschichte des Figurengedichts ERNST 2002a; ERNST 1992, 235–236.

Der Leser hangelt sich Wort für Wort vom Bug zum Heck und stößt unter Umständen auf falsche Fährten, wenn er zwischen alternativen Abzweigungen wählt. So ringt die Schnittstelle am zweiten X der Zahl 20 dem Kaiser die Entscheidung zwischen *summe* (*carm.* 19.i.1–2, 4–5) und *summis* (*carm.* 19.i.3) ab. Gleichzeitig birgt die Kreuzung die Gefahr, dass der Leser Wortmaterial zusammenführt, das metrisch nicht passt.

Carmen 19 stellt einen dynamischen Leseprozess aus, während es zugleich als starres technisches Gebilde auf der Buchseite erscheint. Allein die farbliche Markierung der Buchstaben und die metrische Struktur des Intextes schränken den Leser als Konstrukteur des Schiffes ein. Die *versus intexti* fügen sich nach einem festgelegten quantitativen Baukastensystem, das den Kaiser bei der Entschlüsselung des Leselabyrinths unterstützt.

	0	1	2	3	4	5	6
i.1		Nāvītā	nūnc	tūtūs	cōntēm̄nāt	sūmmē	prōcēllas.
i.2		Nīgrās	nūnc	tūtūs	cōntēm̄nāt	sūmmē	prōcēllas.
i.3			Tūtūs	cōntēm̄nāt	sūmmīs	cūmūlātā	trōpāeis.
←							
i.4		Pūlsā	mēntē	mālā	cōntēm̄nāt	sūmmē	prōcēllas.
i.5	Spē	quōquē	Rōmā	bōnā	cōntēm̄nāt	sūmmē	prōcēllas.

Contemnat nimmt in allen Versen die zentrale Stellung ein. In *carm.* 19.i.1–2, 4–5 folgt dem Verb ein immer gleicher Hexameterschluss (*summe procellas*). Der dritte *versus intextus* ist im metrischen Raster um eine Position nach links verschoben. Der Versatz hat eine performative Entsprechung in der Lektüre, denn der Kaiser beginnt diesen Vers nicht am Vordersteven, sondern am Dollbord (*tutus* ab Position 5 × 22). Entscheidend ist, dass jeder Leseweg über *contemnat* führt, das dem Leser sowohl in metrischer als auch in visueller Hinsicht einen Anhaltspunkt zur Textsynthese gibt. Das Wissen um die Schiffsfigur und die Entschlüsselung des metrischen Regelwerks ermöglichen dem lesenden Konstantin, sich aus dem Netz zu befreien, in das sich schon der Dichter bei der Produktion verstrickt hatte (*retito*, *carm.* 19.19).

Nach dem Rumpf stellen Mast und Steuerruder den Kaiser vor eine weitere intellektuelle Herausforderung. Um diesem Bauteil Sinnhaftes zu entnehmen, muss Konstantin in ein anderes Sprach- und Zeichensystem wechseln. Aus den lateinischen Hexametern im Basisgedicht entsteht an Mastbaum und Steuerriemen ein griechisches Distichon:²⁴⁶

²⁴⁶ *Carm.* 19.i.6–7. Übersetzung aus RÜHL 2006a, 88.

τὴν ναῦν δεῖ κόσμον, σὲ δὲ ἄρμενον εἰνὶ νομίῳ.
 Θούροις τεινόμενον σῆς ἀρετῆς ἀνέμοις.

Das Schiff soll das Universum sein, du aber die Takelage darauf, die sich ausbreitet für die raschen Winde deiner Leistungsfähigkeit.

Die dort verwendeten Lettern bedienen zwei Buchstabensysteme zugleich. Signifikat für die duale Sprachkonstruktion sind einerseits Buchstaben, die im Lateinischen nicht oder nur selten verwendet werden wie Kappa (*pakis*, *carm.* 19.16; κόσμον, i.6) oder Zett bzw. Zeta (*gazzae*, *carm.* 19.10; νομίῳ, i.6). Andererseits verwendet Optatian Buchstaben, die im Griechischen und Lateinischen unterschiedliche Lautwerte haben wie H, das je nach Textebene als Ha (*Helicon*, *carm.* 19.7) oder Eta (τῆν, *carm.* 19.i.6) fungiert.

Optatians virtuose Kompositionstechnik kehrt sprachliche und metrische Grenzen um. Gleichzeitig vollzieht sie diesen Transformationsprozess visuell. Die Schnittstelle zwischen griechischem Hexameter und Pentameter liegt im Intext auf dem Buchstaben N bzw. Ny, exakt im Kreuzpunkt der beiden Diagonalen, die das Chi des Christogramms am Mast bilden. Das ChiRho erfüllt in *carmen* 19 zahlreiche Funktionen, die sich auf die Aktivität des Lesers beziehen. Als Symbol, das nur im griechischen Sprachsystem verständlich ist, zeigt es die Zweisprachigkeit des Gittergedichts an. Zusätzlich bietet das Monogramm multiple Leserichtungen, die von diagonal, über halbkreisförmig bis zu vertikal reichen und auch vor einem größeren Sprung des Lesers auf das Steuerruder keinen Halt machen.

Das dritte Bauelement des Schiffes ist der Schriftzug VOT, der sich auf Höhe des Takelwerks über die *pagina* zieht. Der Vers innerhalb des *votum* lautet:²⁴⁷

Roma felix floret semper votis tuis.

Mit Deinen Wünschen blüht Rom immer glücklich.

Entgegen der Lesererwartung offenbart das VOT keinen Wunsch an den Kaiser, sondern eine Feststellung, dass Rom unter seinen Gelübden immer in voller Blüte steht (*floret*, *carm.* 19.i.8). Der Sprecher wiederum präsentiert sein *cancellatum* als Einlösung seines *votum*, das er Konstantin zu seinem Jubiläum überreicht.²⁴⁸ Gleichzeitig symbolisiert die Buchstabenfolge VOT das persönliche Schicksal des Dichters, der sich mit diesem artifiziellen Geschenk erhofft, aus dem Exil entlassen zu werden.

Auf der visuellen Bedeutungsebene agiert das *votum*-Zeichen in verschiedenen semantischen Registern. So kann ein Betrachter die Lettern als Segel deuten, das sich am Mastbaum öffnet.²⁴⁹ Eine weiterführende Deutung knüpft sich an das Wunschmotiv, das allgegenwärtig im Text ist. In dieser Hinsicht ist VOT der Wind,

²⁴⁷ *Carm.* 19.i.8.

²⁴⁸ Vgl. *carm.* 19.2–6, 35–36.

²⁴⁹ POLARA II. 1973, 116.

der das panegyrische und poetologische Schiff zum Fahren bringt. In einem dritten Interpretationsschritt symbolisiert das Zeichen die guten Wünsche, die man sich anlässlich einer Reise mit auf den Weg gibt. Solche *vota* sind unter anderem aus Propemptika (Aufbruchs- und Reisegedichten) bekannt.²⁵⁰ Ob sich der Wunsch für eine gute Ankunft an Kaiser oder Dichter richtet, überlässt Optatian der Deutung des Lesers.

Auf der Intextebene in *carmen* 19 trifft der Leser auf zahlreiche Lektüreoptionen, die polysemantische Potentiale bergen.²⁵¹ Konstantin ist als Seemann der panegyrische Protagonist des Schiffes und zugleich sein imaginierter Leser. Die performative Qualität der Lektüre tritt im Intext doppelt in Erscheinung. Zum einen bezieht der Text den Leser haptisch ein, indem Konstantin das Buch drehen muss, um alle Verse zu lesen. Zum anderen fordert der vierte *versus intextus* den Kaiser auf, den Stürmen in Friedenszeiten mit seiner Geisteskraft zu trotzen.²⁵² Der Dichter überträgt das Bild des siegreichen Feldherren Konstantins, das die *carm.* 5, 7 und 9 dominierte, explizit auf seine intellektuellen Fähigkeiten.²⁵³ Durch eine intime Lesesituation, in der Konstantin als Co-Akteur des Dichters auftritt, konstruiert Optatian ein Nahverhältnis zum Kaiser.

Im Vergleich zu anderen *carmina* des Geschenkcodex liegt *carmen* 19 eine noch tiefergehende performative Dimension inne. Es nimmt die *vicennalia* zum Anlass, um die Feierlichkeiten mit einem spezifischen Erlebnis zu verbinden, das vorerst in keinem direkten semantischen Zusammenhang zum Fest steht. Die *carmina* 5, 7 und 9 zeigen das Motiv der Sieghaftigkeit eindeutig durch ihre Oberflächenfigur. Zwar spricht die Darstellung einer Trireme mit Rammsporn und Riemen dafür, auch in Optatians Schiff einen militärischen Kontext zu sehen, jedoch fehlen im Text klare Referenzen auf einen bestimmten Seesieg des Kaisers oder seiner Söhne. Ähnlich verhält es sich mit dem Christogramm am Mast. Einerseits mag man auch in diesem Symbol eine Referenz auf Konstantins Sieg an der Milvischen Brücke sehen, andererseits begegnet das Zeichen im Werk Optatians auch in Verbindung mit dem Christengott wie im Meta-Intext von *carmen* 8, wo sich der Schriftzug IESUS um das ChiRho gruppiert. Demnach eröffnet das Schiffsmotiv als Ganzes unterschiedliche Assoziationshorizonte.

Die Symbolkraft des Schiffes in *carmen* 19

Je nach Wahrnehmung des lesenden Kaisers erlaubt die Texttrieme Optatians verschiedene Interpretationen.²⁵⁴ Die Forschung hat *carmen* 19 bereits unter dem As-

²⁵⁰ Vgl. beispielhaft KRASSER 2018 zum Propemptikon des Maecius Celer in Stat. *silv.* 3.2.

²⁵¹ Vgl. zum vielschichtigen Leseerlebnis im Intext von *carm.* 19 RÜHL 2006a, 90: „Das Gedicht hat so viele Bedeutungen, wie der Leser ihm zu entlocken vermag. Das bedeutet aber auch, daß das Lektüreergebnis vom Leser abhängt und jedesmal anders ist.“

²⁵² *Carm.* 19.i.4: *pulsa mente mala contemnat, summe, procellas.*

²⁵³ Vgl. zu intellektuellen Erschließungsdimensionen in *carm.* 19 auch SQUIRE 2015, 115.

²⁵⁴ Vgl. zur Polysemantik des Schiffsmotivs SQUIRE 2015, 110, ferner SQUIRE 2017b, 73–74.

pekt der vielseitigen symbolischen Repräsentation besprochen.²⁵⁵ Einschlägige Ansätze fokussieren den christlichen Charakter des Motivs oder seine panegyrische Absicht und werden im Folgenden kurz referiert. Im Anschluss führe ich die poetologischen Kategorien des Grundtextes mit Optatians Textschiff zusammen. Es wird sich zeigen, dass aus der Synthese von panegyrischen und poetologischen Deutungsmustern neue rezeptionsästhetische Kategorien entstehen, die vor allem den Aktionsraum des lesenden Kaisers vergrößern.

Gerade das ChiRho am Mast hat zu einer christlichen Deutung des Schiffes geführt. So schreibt Ullrich ERNST, dass Schiffsdarstellungen in der Antike als Bilder des Staates, im Mittelalter als Symbol für die Kirche verwendet worden seien.²⁵⁶ *Carmen* 19 stünde in dieser Tradition als „ein Sinnbild der Welt unter der christlichen Herrschaft Konstantins.“²⁵⁷ Er stützt seine Meinung dadurch, dass Mastbäume in Form von Kreuzen eine lange Tradition im Christentum hätten, und verweist auf eine Schiffsdarstellung in der Katakomben St. Lorenzo in Rom aus dem 2. Jh. Das abgebildete Schiff fungiere als Symbol für die Kirche oder die Seele des Menschen, die Taube als Heiliger Geist, der die Kirche bzw. Seele „zum ewigen Gestade“ geleite.²⁵⁸

So zahlreich wie christliche Deutungen sind solche, die das Motiv panegyrisch lesen. Den Sieg über seinen letzten großen Rivalen Licinius verdankte Konstantin nicht zuletzt seinem Sohn Crispus. Als Kommandeur eines gewaltigen Flottenkommandos, das sein Vater ab 318 in Piräus und Thessaloniki hatte aufbauen lassen, gelang ihm 324 vor Chrysopolis ein maßgeblicher Seesieg gegen Licinius. Johannes WIENAND stellt fest, dass Konstantin den Erfolg seines Sohnes vielfach für seine Selbstdarstellung nutzte.²⁵⁹ Auf Münzen, die nach der Schlacht geprägt worden seien, fänden sich häufig Schiffsschnäbel oder Darstellungen von Victoria, die mit einem Fuß auf einem Akrostolion stehe, eine Trireme navigiere oder auf einem Schiff fahrend Kränze emporhebe. Seit dem Sieg an der Milvischen Brücke sei das Christogramm in der Konstantinischen Herrschaftsrepräsentation auf Schilden und Rüstungen präsent gewesen und habe seine Eigenschaft als militärisches Siegeszeichen stets bewahrt.²⁶⁰

²⁵⁵ Vgl. jüngst SQUIRE 2015, ferner BRUHAT 2008.

²⁵⁶ Vgl. ERNST 1991, 130 mit weiterführenden Literaturhinweisen (Anm. 61). Auch BRUHAT 2008, 91–94 geht auf die traditionsreiche Metapher des antiken Staatsschiffes ein, das in Optatians Fall zugleich für die *felicitas* der Konstantinischen Herrschaft stünde. In Bezug auf die spätantike Literatur verweist BORN 1934, 29 auf Claudian, der die Staat-als-Schiff-Metapher an zahlreichen Stellen seiner Panegyriken verwende, vgl. Claud. *bell. Get.* 271–277; Claud. *pan. Man. Theod.* 42–60, Claud. *pan. IV Cons. Hon.* 419–426; Claud. *in Eu.* 1.424–427.

²⁵⁷ ERNST 1991, 130.

²⁵⁸ ERNST 1991, 131.

²⁵⁹ WIENAND 2012a, 397–398.

²⁶⁰ WIENAND 2012a, 398–400.

Neben enkomiasische und religiöse Motivationen treten in der Forschungsliteratur Positionen, die in dem Schiff ein Hoffnungssymbol des Dichters sehen.²⁶¹ Die Trireme versinnbildlicht die Sehnsucht Optatians, aus dem Exil zurückzukehren. Obwohl eine biografische Lesart nicht ganz von der Hand zu weisen ist, entgehen einer solchen Interpretation wichtige Beobachtungen, die sich nur aus einer Synthese von persönlichem und poetologischem Programm ergeben. So nutzt Optatian das Schiffsmotiv in erster Linie, um die innovative dichterische Kleinform mit der Gewandtheit seines Sprechers zu verknüpfen, der sich als erster Seefahrer Jason stilisiert.²⁶²

Im Grundtext von *carmen* 19 sprach der Dichter davon, mit seinem Ruder das sigäische Meer zu durchbrechen.²⁶³ In der Vorrede zum ersten Buch von *De raptu Proserpinae* beschreibt Claudian in ähnlicher Weise, wie sein Erzähler als Pionier der literarischen Seefahrt neue dichterische Gewässer befährt:²⁶⁴

*Inventa secuit primus qui nave profundum
et rudibus remis sollicitavit aquas,
qui dubiis ausus committere flatibus alnum
quas natura negat praebuilt arte vias,
tranquillis primum trepidus se credidit undis
litora securo tramite summa legens;
mox longos temptare sinus et linquere terras
et leni coepit pandere vela Noto;
ast ubi paulatim praeceps audacia crevit
cordaque languentem dedicere metum,
iam vagus inrumpit pelago caelumque secutus
Aegaeas hiemes Ioniumque domat.*

Derjenige, der zuerst mit dem Schiff, kaum war es erfunden, die Tiefen des Meeres durchschnitt und mit noch klobigen Rudern das Wasser aufwühlte, der es wagte, das Erlenzholz unberechenbaren Windstößen auszusetzen, und mit seiner Erfindungsgabe Wege erschloss, die die Natur verwehrt, vertraute zunächst noch voll Angst ruhigen Wogen sich an und wühlte in sicherem Kurs die Nähe der Küste. Bald aber begann er, lang gezogene Buchten zu queren, das Festland zurückzulassen und die Segel in sanften Südwind zu hissen. Als aber seine verwegene Kühnheit allmählich wuchs und sein Herz die lähmende Furcht vergaß, brach er von da an bald hierhin und dorthin kreuzend in das offene Meer auf, und dem Sternenhimmel folgend bezwang er die Aegeischen Stürme und die Ionische See.

Mit der Allegorie inszeniert sich Claudian als Dichter, der nach der Produktion literarischer Kleinformen (*tranquillis undis*, Claud. *rapt. Pros. praef.* 1.5) den Weg zum

²⁶¹ In dieser Hinsicht könnte man den kryptischen Vers *carm.* 19.26 lesen: *coniuncta tuo spes inclita voto*.

²⁶² Vgl. zu Ansätzen einer derart metapoetischen Interpretation des Schiffsmotivs BRUHAT 2008, 95, die den Innovationscharakter des Gedichts ohne Bezugnahme auf epische Kontexte betont.

²⁶³ *Carm.* 19.23: *nunc mare Sigaeum valeam bene frangere remo*.

²⁶⁴ Claud. *rapt. Pros. praef.* 1. Text aus GRUZELIER 1993. Übersetzung aus FRIEDRICH/FRINGS 2009.

Epos gefunden habe.²⁶⁵ Eine Parallele zwischen den Texten Claudians und Optatians besteht in der Beschreibung epischer Dichtung. Claudian umschreibt seine Hinwendung zum Epos mit dem Motiv, die ägäischen Winde und das ionische Meer bezwungen zu haben.²⁶⁶ Optatians *mare Sigaeum* (*carm.* 19.23), das der Sprecher mit seinem Riemen durchdringt, findet im Proömium des späteren Panegyrikers ebenfalls eine Parallele. So schreibt Claudian, Jason habe das Wasser mit noch kunstlosen Rudern aufgewühlt.²⁶⁷

Die Zielrichtung beider Gedichte ist jedoch vollkommen unterschiedlich und zeugt erneut von der Vieldeutigkeit des Schiffsmotivs. Während Claudian den Status eines Epikers als höchstes erstrebenswertes Ziel seiner literarischen Karriere erachtet, unterstreicht Optatian mit der Transgression epischer Grenzen den artifiziellen Charakter seiner intermedialen Poesie. Sein Gittergedicht blendet maritime Motive nicht nur metaphorisch ein, sondern bietet dem Rezipienten einen multimodalen Zugang zur Seefahrt, der sich in Form einer Lese-*performance* realisiert. In diesem Sinn ist *carmen* 19 vor allem ein Erfahrungsraum für den Leser, der als Passagier des Dichters durch die polysemantischen Gedichtebenen reist.

3.1.6 Ereignis und Zukunft: *carm.* 11, 12

Die Gedichte, die bisher besprochen wurden, greifen Konstantins Vicennalien in unterschiedlichen performativen Registern auf. Grundlegend dafür, wie sich der Dichter die zeremoniellen Abläufe und stadtrömischen Feierlichkeiten am 25. Juli 326 aus dem Exil vorstellte, ist *carm.* 20a. Gemeinsam mit den Rohrpfifen (*carm.* 20b) transformiert Optatians Wasserorgel den Anlass der Jubiläumsfeierlichkeiten in einen einzigartigen synästhetischen Leseakt des *laudandus*. Dagegen überführen die *carmina* 5, 7 und 9 das singuläre Festereignis in die technisch stabile, jedoch rezeptionsästhetisch fluide Textform des Gittergedichts. Charakteristisch für alle drei Texte ist ihr triumphaler Charakter, durch den die Sieghaftigkeit Konstantins schon in der Oberflächenfigur (Monumentalinschrift, Ehrenschild und Siegespalme) zum Ausdruck kommt. *Carmen* 19 reiht sich insoweit in die Gedichtfolge 5, 7 und 9 ein, als dass es Konstantin als siegreichen Leser benötigt, um vollständig entschlüsselt zu werden. Zwar bezieht der Sprecher sein Gedicht explizit auf die *vicennalia*,²⁶⁸ verzichtet aber

²⁶⁵ Vgl. zu dieser Deutung, die biografische und poetologische Elemente zusammenführt, GRUZELIER 1993, 81. PELTTARI 2014, 6–7 sieht in der Allegorie als epischer Erzählform und in der Referenz auf Jason ein Beispiel für die Traditionstransgression Claudians.

²⁶⁶ Claud. *rapt. Pros. praef.* 1.11–12: *iam vagus inrumpit pelago caelumque secutus | Aegaeas hiemes Ioniumque domat.*

²⁶⁷ Claud. *rapt. Pros. praef.* 1.2: *rudibus remis sollicitavit aquas.*

²⁶⁸ Vgl. zum okkasionellen Charakter das *votum* des Dichters an den Jubilar *carm.* 19.32–34: *sic nobis lecto quo crescunt aurea saecula | mox Latio vincens iam bis vicennia reddes, | carmine quae pietas miro de nomine formet.*

auf eine Lobespassage der militärischen Stärke Konstantins und seiner Söhne. Nach eigener Aussage geht es dem Sprecher darum, „in meinem Gesang auf vielfältige metrische Weise über die Regentschaften des großherzigen Herrschers [sc. zu] sprechen.“²⁶⁹ Ein Leser von *carmen* 19 erhält den Eindruck, als sei die Phase kriegerischer Auseinandersetzungen mit dem Sieg über Licinius beendet.²⁷⁰ In diesem Sinn ist das Schiff ein Symbol für Konstantins Friedenszeitalter, ein *aureum saeculum*, in dem der Augustus als milder Weltenherrscher regiert.²⁷¹

Neben Gedichten, die sich den *vicennalia* direkt widmen (*carm.* 20) oder sie in Textform verewigen (*carm.* 5, 7, 9), nimmt Optatian solche *carmina* in seinen Geschenkcodex auf, die Konstantins Herrschaft nach dem Festereignis imaginieren. In *carmen* 19 ist eine derartige Zukunftsperspektive bereits angelegt, jedoch eng an die Präsenz der Caesaren als dynastische Nachfolger Konstantins gebunden.²⁷² Die Gedichte 11 und 12, die in diesem Abschnitt besprochen werden, fokussieren die Zukunftsvision eines Goldenen Zeitalters unter dem Augustus. In beiden Texten tritt der Kaiser erneut als (In-)Textkonstrukteur auf. Nach getaner militärischer Arbeit baut er die Einzelteile seiner zukünftigen Siegestitulatur zusammen (*carm.* 11) und sorgt für die Vereinigung von östlichem und westlichem Reichsteil im (In-)Text (*carm.* 12).

Ereignis in der Zukunft I: *Do-it-yourself-Siegestitulatur (carm. 11)*

Der Sprecher kündigt zu Beginn von *carmen* 11 an, die Kriegstaten Konstantins besingen zu wollen (*carm.* 11.1–4):²⁷³

*Fortia facta ducis toto dominantia iam nunc
orbe canam, quis laeta suo sub principe tanto
rursum Roma tenet, mundi caput, inclita, carmen.
Tu vatem, tu, diva, mone.*

Ich werde die tapferen Taten unseres Kaisers besingen, der schon jetzt über den ganzen Erdkreis herrscht.²⁷⁴ Durch seine Taten erhält das ruhmreiche Rom, das Haupt der Welt, das unter seinem so großen Kaiser wieder Fülle zeigt, ein [sc. Sieges-]Gedicht. Du, Göttliche, gib Du dem Dichter [sc. das Epinikion] ein.

²⁶⁹ *Carm.* 19.9–10: *magnanimi dicam numerosa canendo | sceptras ducis. Numerosa sceptras* ist eine Enallage, vgl. zu dieser Deutung auch POLARA II. 1973, 119–120.

²⁷⁰ Konstantin errichtete seine Siegesdenkmäler bereits, vgl. dazu die rhetorische Frage des Dichters in *carm.* 19.3: *quis tua canat tropaea?*

²⁷¹ *Carm.* 19.32–33: *lecto quo crescunt aurea saecula | mox Latio.*

²⁷² *Carm.* 19.35–38: *flore notans votum vario dat pagina felix, | Augustae sobolis memorans insignia fata. | Iudice te vel teste pio condigna parentis | iungentur titulis felicia facta nepotum.*

²⁷³ Vgl. ähnlich *carm.* 6.1: *Martia gesta.* Beide Eröffnungssequenzen rufen einen epischen Kontext auf und interagieren mit dem Beginn der *Aeneis* Vergils, vgl. Verg. *aen.* 1.1: *arma virumque cano* (CONTE 2005).

²⁷⁴ Enallage: *fortia facta ducis dominantia (carm. 11.1).*

Was nach der Ankündigung folgt, ist kein Kriegstatenbericht. Optatian nutzt den Einstieg, um seine Stellung als episch-panegyrischer Dichter zu manifestieren, indem er eine Muse um inspiratorischen Beistand bittet.²⁷⁵ Diese Worte entlehnt er dem Binnenproöm zum siebten Buch der *Aeneis* Vergils, das die zweite Werkhälfte und damit das Kriegsgeschehen in Italien eröffnet.²⁷⁶ Zwischen Gedichtbeginn und Musenanruf steht das Sujet, dem sich Optatian verschreibt. Sein Text sei das Siegesgedicht (*carmen*, *carm.* 11.3) auf das ruhmreiche römische Imperium (*Roma inclita*, *carm.* 11.3), das durch die Taten Konstantins wieder Fülle zeige (*laeta suo sub principe tanto | rursum*, *carm.* 11.2–3). Anders als Vergils Epos, das zuerst von Flucht und Heimatverlust, später vom Siegeszug und Neuanfang des Aeneas kündigt, thematisiert *carmen* 11 ausschließlich das *aureum saeculum* unter der Alleinherrschaft Konstantins. Der Bürgerkrieg um Licinius kommt nur an einer Stelle gegen Ende des Grundtextes zur Sprache.²⁷⁷

Je nachdem, ob der Kaiser den Vergilischen Prätext in seine Lektüre einbezieht oder nicht, schreibt er Optatians *carmen* weitere Bedeutungsdimensionen ein, die dem Gedicht eine semantische Tiefenstruktur verleihen.²⁷⁸ Entscheidend ist, dass Optatian auf die explizite Nennung von Kriegstaten verzichtet, die in anderen *carmina* konstitutiv für sein Herrscherlob sind. Gemetzel und Tod gibt es in *carmen* 11 nur auf Wunsch des Lesers, der die Vergilstelle aufrufen oder auslassen kann. In dieser Weise wird auch der Bürgerkrieg um Licinius eine fakultative Erinnerung, die der Dichter bereit ist, in naher Erwartung des Goldenen Zeitalters auszublenden. Dementsprechend tritt der Kaiser in *carmen* 11 nicht als Feldherr, sondern als Einheits- und Friedensstifter des Reiches auf.²⁷⁹

*Lacerata cruentis
imperii pars fessa poli divisa gemebat
sceptra et Ausoniae maerebat perdita iura.
Siqua fides, tantis Romanum gloria nomen
insignit titulis, dominos et libera quaerunt,
maestaque iure suo trepidat plaga maxima mundi.*

Nachdem er durch zwei Herrschaftsbereiche grausam zerteilt worden war, beklagte ein Teil des Himmelsgewölbes niedergeschlagen die geteilten Herrschaftsbereiche und betrauerte die [sc. dort] zugrunde gerichteten Gesetze Italiens. Wenn es überhaupt Treue gibt, kennzeichnet der Ruhm ihren römischen Namen mit so großen Ehrentiteln und die größte Gegend der Erde sucht nun in Freiheit nach einem Herren und befindet sich nach eigenem Recht wehmütig in Unruhe.

²⁷⁵ *Carm.* 11.4: *tu vatem, tu, diva, mone.*

²⁷⁶ Verg. *aen.* 7.41–44: *tu vatem, tu, diva, mone. dicam horrida bella, | dicam acies actosque animis in funera reges | Tyrrhenamque manum totamque sub arma coactam | Hesperiam* (CONTE 2005).

²⁷⁷ *Carm.* 11.18: *post tot caedes.*

²⁷⁸ Vgl. zur Interaktion von *carm.* 11 mit Verg. *aen.* 7.41–44 RÜHL 2017, 247–249.

²⁷⁹ *Carm.* 11.4–9.

Als Adressat des Gedichts ist der Kaiser bisher nur implizit in Erscheinung getreten (*ducis*, *carm.* 11.1). Die Information, dass es sich bei dem angesprochenen *laudandus* um Konstantin handelt, verpackt Optatian in eine kryptografische Leseaufgabe. In einem ersten Schritt eröffnet der Sprecher das panegyrische Panorama seines Textes. Der personifizierte östliche Reichsteil (*pars poli*, *carm.* 11.5), der nach der Schreckensherrschaft des Licinius erschöpft und ohne Gesetzgebung daliege,²⁸⁰ suche nach einem neuen Herren.²⁸¹ In einem zweiten Schritt verknüpft Optatian sein enkomiasisches Programm auf artifizielle Weise mit dem Namen Konstantins, der den *versus intexti* eingeschrieben ist. Durch das Verb *insignit* (*carm.* 11.8) verweist der Sprecher auf die Zeichenebene, die dem Basistext übergeordnet ist.²⁸² Dort findet der lesende Kaiser die Ehrentitel (*tantis titulis*, *carm.* 11.7–8), die sein Ruhm dem römischen Namen verleiht (*Romanum gloria nomen*, *carm.* 11.7):²⁸³

fortissimus imperator.
clementissimus rector.
Constantinus invictus.

Stärkster Kaiser.
 Gnädigster Herrscher.
 Unbesiegter und unbesiegbarer Konstantin.

Das Lobestrikolon gruppiert sich in Form von Akro-, Meso- und Telestichon auf dem Grundtext. Die vertikal lesbaren Spalten sind ungleich auf dem Gitterraster verteilt. Während Akro- und Mesostichon zwölf Buchstaben trennen, setzt sich das Telestichon durch unterschiedlich lange Versenden von der üblichen Kompaktstruktur der *cancellata* ab. In der Buchstabenfolge von *carmen* 11.i.3 stehen die Lettern nicht senkrecht untereinander, sondern sind je nach Verslänge variabel angeordnet. In Bezug auf die Semantik des Intextgefüges kommt dem dritten *versus intextus* gesteigerte Aufmerksamkeit zu.²⁸⁴ Nachdem Optatian den Kaiser mit den geläufigen panegyrischen Begriffen *imperator* (*carm.* 11.i.1) und *rector* (*carm.* 11.i.2) anspricht, nennt er ihn in *carmen* 11.i.3 mit Namen (*Constantinus*). Als doppelter Unterbau des Enkomions fungieren die verwendeten Attribute. Aus *fortissimus* (*carm.* 11.i.1) und *clementissimus* (*carm.* 11.i.2) macht der Dichter den unbesiegten und unbesiegbaren Kaiser (*invictus*, *carm.* 19.i.3). Konstantins Wirkkraft als erfolgreicher Feldherr, Eroberer und Weltenherrscher ist so groß, dass sie sogar die beiden Superlative schlägt.

²⁸⁰ *Carm.* 11.5–6: *fessa | Ausoniae maerebat perdita iura.*

²⁸¹ *Carm.* 11.8: *dominos libera quaerunt.*

²⁸² Vgl. zum Wortfeld *signum* und *signare* als performative semiotische Kategorien bei Optatian Kapitel 2.1.2.

²⁸³ *Carm.* 11.i.1–3.

²⁸⁴ Um die semantische Steigerung zum Ausdruck zu bringen, schreibt RÜHL 2017, 247 die Intexte als Gleichung: *fortissimus imperator + clementissimus rector = Constantinus invictus.*

Anders als die meisten Gittergedichte bricht *carmen* 11 das reguläre Schema eines quadratischen bzw. rechteckigen Rasters auf. Offensichtlich verzichtete Optatian bei der Konstruktion darauf, den Hexametern eine maximale Buchstabenzahl vorzugeben oder er durchbrach sie bewusst, um die Aktionsräume des Lesers zu erweitern. Meiner Meinung nach ist letzteres der Fall. Um seinen Namen und das dazugehörige Attribut lesen zu können, ist Konstantin gezwungen, die markierten Buchstaben zu identifizieren und gegebenenfalls unter Zuhilfenahme eines Fingers oder Zeigestocks zusammenzuführen. Optatian transformiert die inhaltlich-panegyrische Dimension des Basisgedichts, Konstantin als Einheitsstifter des Imperiums zu loben, in eine haptische Lese-*performance* des Kaisers, der auf einer wechselnden Leseachse Einzelbuchstaben zu syntaktischen Einheiten fügt.

Die Platzierung des Titulaturtrikolons an der Oberfläche von *carmen* 11 ist in die gesamte rhetorische Strategie des Textes eingebunden. Die Leserführung des Basisgedichts zeigt, dass Optatian die Lektüre der *versus intexti* und Entzifferung von Konstantins Namen voraussetzt, bevor der Kaiser den zweiten Part der Hexameter liest (*carm.* 11.10–20). In diesem Teil greift der Sprecher den Topos der Konstantinischen Weltenherrschaft erneut auf. Nun aber verbindet er ihn mit der direkten Ansprache des Kaisers.²⁸⁵

*Unde iubar lucis primum radians Hyperion
sideribus pulsus rutilo diffundit ab ortu,
inde tuum nomen multum venerabile cunctis,
maxime bellantum domitor, lux unica mundi,
perpetuis votis cupiunt, memorabile numen,
exoptant, servire volunt (mirabile dictu)
remque laremque suum, tanta est tibi gloria iusti,
Auguste.*

Woher sich der Glanz des Lichts zuerst von seinem gelbroten Ursprung aus verbreitet, nachdem die nächtlichen Gestirne verschwunden sind und Sol erstrahlt, von daher verlangen [sc. die Bewohner des östlichen Reichsteils] in Form beständiger Wünsche nach Deinem Namen, der für alle Menschen vielfach verehrungswürdig ist, Du größter Bezwinger der Kriegführenden und einzigartiges Licht der Welt, erinnerungswürdige Gottheit, sie wünschen [sc. Dich] sehnlichst herbei und – es ist bewundernswert, das zu sagen – wollen sowohl Deinen Taten als auch ihren Laren dienen, so großer Ruhm des Gerechten gehört Dir, unserem Augustus.

Zwar bietet die Passage inhaltlich wenig Innovatives im Vergleich zum ersten Enkomion (*carm.* 11.4–9), jedoch ist wesentlich, dass Konstantin hier zum ersten Mal im Gedicht in der zweiten Person adressiert wird.²⁸⁶ Die direkte Anredeform erhöht die Aufmerksamkeit des Lesenden, die der Sprecher sodann nutzt, um wiederholt auf die performative Dimension des *cancellatum* hinzuweisen.²⁸⁷

²⁸⁵ *Carm.* 11.10–17.

²⁸⁶ *Carm.* 11.12: *tuum nomen*, 16: *tibi*.

²⁸⁷ *Carm.* 11.17–20.

*Iuvat ecce tuo sub foedere iam nunc
totum orbem post tot caedes, quas fessa gemebant
omnia, nunc nullo tandem trepidantia motu,
Romuleis servire piis, pater inclite, iussis.*

Siehe da, nach so viel Gemetzel, das alles niedergeschlagen bedauerte, was nun endlich nicht mehr durch Bewegung in Unruhe versetzt ist, erfreut es schon jetzt den ganzen Erdkreis, unter Deinem Gesetz, ruhmreicher Vater, den pflichttreuen römischen Befehlen zu dienen.

Durch einen deiktischen Sprechakt (*ecce*, *carm.* 11.17) stößt Optatian den Kaiser auf das, worüber der Text keine Aussage macht: *tot caedes* (*carm.* 11.18). In ähnlicher Rhetorik hatte der Sprecher am Beginn *fortia facta ducis* (*carm.* 11.1) versprochen, die sich im Gedichtverlauf nicht als Kriegsbericht, sondern etablierte Friedensherrschaft zu erkennen gaben. *Ecce* (*carm.* 11.17) bezieht sich demnach weniger auf die inhaltliche Ebene als auf die operativ-performative, was der Positionierung des Wortes an einer Schnittstelle zwischen Grund- und Intext entspricht.²⁸⁸ In diese Richtung weist auch der folgende Vers. Dort heißt es, nach Konstantins Eingreifen sei nichts mehr in Unruhe versetzt, was vorher durch Kriege ermattet worden war.²⁸⁹ In panegyrischer Hinsicht greift die Passage auf den östlichen Reichsteil zurück, der dem Konstantinischen Weltreich angegliedert wurde. Optatian macht den Bezug durch das doppelte *fessa* (*carm.* 11.5, 18) offensichtlich. Auf der performativen Gedichtoberfläche ist es ebenfalls Konstantin, der in seiner Lektüre den Akt der Einheits- und Sinnstiftung des Textes vollzieht. Durch seine ordnende Leseperformance sind die Buchstaben nicht mehr in Bewegung (*nullo motu*, *carm.* 11.19), sondern gehen am Ende des Lobestrikolons in der Vervollständigung des Kaisernamens auf.

Carmen 11 präsentiert sich als zweidimensionale Kaisertitulatur, die Konstantin im Prozess der Lektüre zusammenbaut. Auf der einen Seite wirkt die Gestaltung des *cancellatum* mit Akro-, Meso- und Telestichon schlicht. Auf der anderen Seite zeigt die enge Interaktion der verschiedenen Textebenen einen hohen performativen Charakter. Optatian unterstreicht die Zielrichtung seines Gedichts, den zukünftigen Einheitszustand des Konstantinischen *aureum saeculum* im Rezeptionsakt des Kaisers entstehen zu lassen, durch die rhetorische Strategie im Grundtext. Nachdem Konstantin anfänglich nur indirekt präsent ist (*ducis*, *carm.* 11.1), verschlüsselt der Dichter seinen Klarnamen im Intext (*Constantinus*, *carm.* 11.i.3). Diesen Vorgang markiert der Sprecher performativ im Basisgedicht (*tantis | titulis*, *carm.* 11.7–8). Im folgenden Teil des Grundtextes spricht Optatian den Kaiser direkt an (*tuum nomen*, *carm.* 11.12; *tibi*, *carm.* 11.16) und leitet ihn abschließend erneut zu den *versus intexti* (*ecce*, *carm.* 11.17), die seine Ehrennamen tragen.

²⁸⁸ *Ecce* (*carm.* 11.17) teilt sich das erste C mit *rector* im Mesostichon (*carm.* 11.i.2). Das Verfahren, deiktische Sprechakte als performative Marker zwischen Text, Intext und Muster zu verbauen, wendet Optatian im großen Stil in *carm.* 10 an, vgl. zu *carm.* 10 Kapitel 3.2.3.

²⁸⁹ *Carm.* 11.18–19: *quas fessa gemebant | nunc nullo tandem trepidantia motu*.

Der Dichter hielt sein Versprechen zu Beginn ein. Er überbrachte Rom unter seinem so großen *princeps* ein Siegesgedicht.²⁹⁰ Nun muss Konstantin unter Beweis stellen, ob er als „unbesiegbarer“ (*invictus*, *carm.* 11.i.3) Rezipient alle Windungen des Gedichts entschlüsselt und sich nicht nur militärisch, sondern auch intellektuell um seine „tapferen Taten“ (*fortia facta*, *carm.* 11.1) verdient macht.

Ereignis in der Zukunft II: Die Einheitsstiftung im (In-)Text (*carm.* 12)

Ähnlich performativ wie *carmen* 11 ruft *carmen* 12 die Einheitsstiftung der vormals geteilten Reichshälften durch Konstantin auf. Mit einem deiktischen Sprechakt kündigt der Dichter die geforderte Lese-*performance* am Gedichtanfang an.²⁹¹

*Constantine pater, tu, mundi gloria, consul,
ecce tuo renovata dabis tot aperta labore
regna per innumeras gentes. Mox carus Eois
tot populis pia iura feres, et solus in omni
Augustus mundo sparges et in ultima numen.*

Du, Konsul und Vater Konstantin, Ruhm unserer Welt, siehe da, so wirst Du [sc. uns] zukünftig viele Gebiete geben, die Du entlang unzähliger Völkerschaften durch Deine Anstrengungen erschlossen und erneuert hast. Lieb und wert wirst Du bald so vielen östlichen Völkern fromme Rechtsordnungen geben und als alleiniger Augustus Dein Wirken auf der ganzen Welt bis in ihren äußersten Teil verbreiten.

Nach einer vierfachen Ansprache des *laudandus* (*carm.* 12.1) zeigt Optatian selbstreflexiv auf die Oberfläche seines *cancellatum* (*ecce*, *carm.* 12.2). Was der Kaiser innerhalb der zwei Rauten findet, stellt der Dichter als Zukunftsvision aus (*dabis*, *carm.* 12.2).²⁹² Es geht ihm besonders um die Verbindung der östlichen und westlichen Reichsgebiete (*regna*, *carm.* 12.3), die Konstantin durch seine Verdienste zusammenbringen möge (*tuo renovata aperta labore*, *carm.* 12.2). Der Sprecher hält den Topos der Reichseinheit während der gesamten Einstiegspassage präsent (*carm.* 12.3–5). Das herrschaftliche Instrument, mit dem Konstantin die Einheitsstiftung vollziehen wird, sind keine Kriege, sondern Gesetze (*pia iura*, *carm.* 12.4). Wie in *carmen* 11 ist Optatian auch im zwölften Gedicht daran gelegen, das *aureum saeculum* unter Konstantin als Friedenszeitalter darzustellen.²⁹³ In der Vorstellung des

²⁹⁰ *Carm.* 11.2–3: *sub principe tanto | rursum Roma tenet carmen.*

²⁹¹ *Carm.* 12.1–5.

²⁹² Vgl. als zweiten Teil der Zukunftsimagination des Dichters *carm.* 12.9–14: *cana subibit | sancta Ceres; tellus reddit Bacheia lapsa | rivis dona suis; non Euri e flamine turbant | enormes pelagus; stat mitis principe noto | res per iusta vigens oris, qua signa Booten | ultima consocia tollunt in sidera dextra.* Vgl. zur Zukunftsperspektive, die in *subibit* (*carm.* 12.9) zum Ausdruck kommt und auf die folgenden Verben im Präsens übergeht POLARA II 1973, 83–84.

²⁹³ Vgl. zur politischen Dimension der *carm.* 11 und 12 BRUHAT 2008, 66–68.

Dichters charakterisiert sich die Phase der Alleinherrschaft nicht durch die militärischen, sondern zivilen Tugenden des Augustus.²⁹⁴

Das aufgerufene Goldene Zeitalter realisiert sich in der Intextlektüre des Kaisers. Die Deixis, Konstantin könne im Text sehen, wie er die Gebiete eingliedern wird (*ecce dabis tot | regna, carm. 12.2–3*), entsteht performativ im Rautenmuster. Der erste *versus intextus* rahmt die beiden Vierecke als optische und semantische Begrenzung:²⁹⁵

Certa salus rerum, proles invicta Tonantis.

Du sicheres Wohlergehen des Reiches, unbesiegbarer Sprössling des Jupiter.²⁹⁶

Der Vers bildet ein Akro- und Telestichon, die Start- und Endpunkt des Gitterrasters visuell einfassen. Inhaltlich greift der Intextvers auf das Motiv des *aureum saeculum* zurück, für das Konstantin als Garant auftritt (*certa salus rerum, carm. 12.i.1*). Um nun das erste Lobesfragment mit dem zweiten zusammenzuführen, muss der Kaiser den richtigen Satzanschluss finden, der eben nicht folgerichtig in einer der Rauten liegt. Die begonnene Silbe *pro-* komplettiert das *-les* in Spalte 35. Die *pia iura* (*carm. 12.4*), die Optatian als Werkzeuge für Konstantins Einheitsaufgabe ins Feld führt, geben sich im Intext als Suche nach sprachlichen Kongruenzen zu erkennen. In gleicher Weise werden aus den militärischen und zivilen Bemühungen des Kaisers intellektuelle Lektüreaufgaben (*tuo labore, carm. 12.2*).

Das Zukunftsbild eines aus Ost und West vereinten Imperiums findet in beiden Rauten eine bildliche und performative Entsprechung. Dort stellt der Kaiser als Leser die semantische Einheit beider *versus intexti* her, die den oberen und unteren Teil der Vierecke durchmessen:²⁹⁷

*Orbi tu renovas felicitis tempora saeculi
aurea iustitiae terris insignia donas.*

Du stellst für unsere Welt wieder die Verhältnisse eines glücklichen Zeitalters her [sc. und] schenkst der Erde die goldenen Zeichen Deiner Gerechtigkeit.

Die geistige Synthetisierungsleistung besteht darin, beide Verse in passender Richtung auf dem Gitterraster zu lesen und miteinander ins Verhältnis zu setzen. In

²⁹⁴ Vgl. zur *iustitia* und *pietas* Konstantins *carm. 12.7–9*: *ars bona iustitiae et divum vicina decori | largi dona boni caelo capit; influit illuc | vota quod optarint pietatis*.

²⁹⁵ *Carm. 12.i.1*.

²⁹⁶ Im Grundtext tauchen zwei weitere Gottheiten auf, die Konstantins *aureum saeculum* zum Erblühen bringen: Bacchus (*Bacheia lapsa | dona, carm. 12.10–11*) und Ceres (*cana | sancta Ceres, carm. 12.9–10*). In der römisch-literarischen Tradition ist die Vision eines Goldenen Zeitalters, das sich bei Amtsantritt eines Kaisers entfaltet, mit zahlreichen Fruchtbarkeits- und Schutzgottheiten verbunden. Der Topos eines göttlich verbürgten Goldenen Zeitalters begegnet seit Augustus, vgl. als prominente literarische Darstellung Hor. *carm. saec.*

²⁹⁷ *Carm. 12.i.2–3*.

einem Prachtcodex könnte eine Kolorierung der Buchstaben in Gold die Lektüre unterstützt haben, worauf *aurea insignia* (*carm.* 12.i.3) hindeutet. Der beschriebene Akt der Friedensstiftung fällt mit der konkreten Lesehandlung des Kaisers zusammen. Er stellt die glücklichen Verhältnisse eines geeigneten Reiches (*felicis tempora saeculi*, *carm.* 12.i.2) durch die Verbindung beider Rauten im Text her (*tu renovas*, *carm.* 12.i.2).²⁹⁸ In einer solchen Deutung versinnbildlicht der linke Rhombus den West- und der rechte den Ostteil. Die grammatischen und sprachlichen Regularien ziehen sich vom linken zum rechten Textrand. Sie sorgen für das verbindende Element zwischen den symbolischen Vierecken, die syntaktisch und visuell zusammengehören.²⁹⁹

Zum Abschluss des Grundtextes verstärkt Optatian noch einmal sein Anliegen, dem Kaiser die Reichseinheit in miniature zu präsentieren. In einem *votum* formuliert er:³⁰⁰

*Maxime, iustitiae lumen, concordia et omen
 pacificum te tota cupit iam saucia et orat
 res fessas cito pace leves. Tu iunge sereni
 orbis vota tui, gentes sibi iunge volentes.*

Größter [sc. Augustus Konstantin], Licht der Gerechtigkeit, verletzt sehnt sich schon die Eintracht voll und ganz nach Dir als Frieden stiftendes Vorzeichen und bittet, dass Du die niedergeschlagenen Reichsteile schnell in Deiner Friedenszeit aufrichtest. Verbinde Du erhabene Wünsche Deines Erdkreises³⁰¹ und führe die Völkerschaften zusammen, die dies für sich wünschen!

Die verletzte Eintracht (*concordia* | *saucia*, *carm.* 12.15–16) sehne sich nach dem Kaiser, der durch seine Gerechtigkeit (*iustitiae lumen*, *carm.* 12.15) und friedensstiftendes Potential (*omen* | *pacificum*, *carm.* 12.15–16) in der Lage sei, den ermatteten Staatsapparat wieder aufzurichten (*res fessas leves*, *carm.* 12.17). Die Handlung, mit der Konstantin die Einheit herstellen möge, verwandelt der Sprecher in einen performativen Akt. Gleich zwei Mal wiederholt Optatian die Aufforderung, der Kaiser solle die Wünsche seiner Untertanen und Völker seines Reiches verbinden.³⁰² *Iunge* besteht an beiden Stellen aus Buchstaben von Grund- und Intext. Als performativer Sprechakt löst der Begriff eine Lese-performance des Kaisers aus, der die Gedichtteile so miteinander verbindet wie die einst politisch getrennten Herrschaftsberei-

298 *Felicitas* ist als Konzept des Konstantinischen *aureum saeculum* auch auf zeitgenössischen Münzen präsent. Vgl. zur Interaktion von *carm.* 12 mit einschlägigen Prägungen BRUHAT 1999, 325–326; BRUHAT 2008, 67–68.

299 Der optische Verbund der Rauten zeigt sich an Beginn, Mitte und Ende der *versus intexti*, wo sich die korrespondierenden Buchstaben auf dem Gitterraster treffen, vgl. Position 2 × 9 (O) und 2 × 10 (A), 18 × 9 (I) und 18 × 10 (R) sowie 34 × 9 (I) und 34 × 10 (S).

300 *Carm.* 12.15–18.

301 Enallage: *tu iunge sereni* | *orbis vota tui* (*carm.* 12.17–18).

302 *Carm.* 12.17: *tu iunge*, 18: *iunge*.

che. Die Haptik des Leseprozesses spiegelt sich im Muster, das auf der horizontalen und vertikalen Gitterachse achsensymmetrisch ist. *Carmen* 12 ist nicht nur inhaltlich und visuell, sondern auch in Bezug auf die haptisch-performative Leseoperation des Kaisers ein Abbild des zukünftigen Goldenen Zeitalters unter der Alleinherrschaft Konstantins.

3.2 Lektüre als Fragmentierung

Optatians Texte führen auf produktionsästhetischer Seite einen fragmentierten Umgang mit Sprache und Literatur vor. Bereits die äußere Erscheinung der Gittergedichte offenbart, dass sich seine *carmina* aus unterschiedlichen Versatzstücken zusammensetzen, seien es vereinzelte sprachliche Einheiten, Satzfragmente unterschiedlicher Couleur oder geometrische Formen.

Das Konzept des Fragmentarischen ist jedoch auch in rezeptionsästhetischer Hinsicht zentral für Optatians Poetologie, denn erst der Leser setzt die unterschiedlichen Textteile eines *cancellatum* miteinander in Beziehung. Der Rezipient eines Gittergedichts bewegt sich während seiner Lektüre nicht nur auf unterschiedlichen semantischen und syntaktischen Ebenen, sondern auch auf einem festgelegten Buchstabenraster. Gleichzeitig schränkt die starre technische Konstruktionsweise des Gedichts den persönlichen Aktionsrahmen von Dichter und Leser ein. Diverse intra- und intertextuelle Mechanismen in Optatians *carmina* offenbaren ein paradoxes Verhältnis von Einheit und Fragment, das der Dichter nutzt, um die statische Erscheinungsweise seiner Texte in einen dynamischen Leseakt zu überführen.

Das Paradoxon von Einheit und Fragment bei Optatian

Optatians *carmina*, seine Gittergedichte im Besonderen, bieten auf der inhaltlichen und strukturellen Kompositionsebene fragmentarische Einheiten, die der Leser aktiv zu sinnstiftenden Elementen zusammenführt. Im *panegyricus* des Grundtextes trifft der Leser häufig auf eine episodenhafte Darstellungsweise von Einzelszenen. Neben enkomiastischen Passagen, die sich explizit dem Lob des Kaisers widmen, nutzt der Sprecher weitere Abschnitte zur poetologischen Selbstreflexion oder für eine exegetische Leseanleitung.

Die losgelösten Einzelszenen folgen meist einer inneren Struktur. So kommt es in zahlreichen *carmina* zu ringkompositorischen Verknüpfungen von Anfang und Ende. In vielen Gittergedichten korrespondiert die inhaltliche Gliederung des Basistextes mit den beiden oberen Schichten aus *versus intexti* und Muster. Die *carmina* 2, 10 und 18, die in „Lektüre als Fragmentierung“ besprochen werden, zeigen das paradoxe Verhältnis aus kompositorischer Einheit bei gleichzeitiger Fragmentierung am deutlichsten. Eine eingehende Betrachtung seiner poetischen Technik zeigt, dass Optatian den Grundtext seiner *cancellata* nach Komposition ihrer Intextverse

nicht bloß mit panegyrischen Topoi ausgefüllt hat. Diverse intratextuelle Mechanismen verbinden die Text- und Bildfragmente des mindestens dreidimensionalen Gebildes zu einer Einheit, die sich in der Wahrnehmung des Lesers immer wieder performativ erneuert.

Anders als inhaltliche Fragmentierungsverfahren, die sich dem Leser erst bei einer intensiven Lektüre öffnen, ist die strukturelle Fragmentierung der *carmina* Optatians auf den ersten Blick ersichtlich. Seine *cancellata* bestehen aus verschiedenen geometrischen Fragmenten wie Rechtecken, Trapezen, Rauten oder Linien, die auf der Grundlage des quadratischen Basisrasters symmetrische Einheiten formen.

Alle *carmina*, die in diesem Kapitel besprochen werden, zeigen ein besonderes Verhältnis von Grund-, In- und Intertext, das in einem Spannungsfeld zum erzeugten Bild bzw. Muster steht. Erstens gibt es Texte, bei denen die Intextverse an der Oberfläche ein visuell und semantisch geschlossenes Rahmenquadrat bilden, jedoch im Inneren des Gitterrasters eine dynamisch-fragmentierte Lektüre erfordern (*carm.* 2, 18). Zweitens führen einige *carmina* einen umgekehrten Weg der Fragmentierung vor. Diese Texte bieten ihrem Leser ein offen gestaltetes Intextdesign, das die zugrundeliegende Quadratstruktur aufzubrechen scheint. Gleichzeitig geben Syntax und Semantik ihrer *versus intexti* eine starre Lektürereihenfolge vor, die eher linear als variabel verläuft (*carm.* 10).

Die intra- und intertextuellen Fragmentierungsformen der *cancellata* stellen die Einheitlichkeit des dichterischen Produkts in Frage. Aber trotz zahlreicher Einzelteile, die der Rezipient multipel, jedoch nie vollkommen regelfrei miteinander kombinieren kann, präsentierten sich Optatians *carmina* als kompositorische Einheit, die der Dichter als Gesamtkunstwerk aus Schrift, Bild und Klang würdigt.¹ Dadurch, dass Optatians Texte Einheit und Fragment in dynamischer Weise miteinander ins Verhältnis setzen, nehmen sie auf zahlreiche Darstellungs- und Wahrnehmungspraktiken von Architektur, Kunst und Literatur des 4. Jhs. Bezug.² Gerade seine Gittergedichte reihen sich in ein Panorama einer spätantiken „Ästhetik der Fragmentierung“³ ein, wie sie beispielsweise in der Komposit- und Spolienkunst oder einem veränderten Verhältnis von Literatur zu ihrer Tradition Ausdruck findet.

1 Programmatisch ist *carm.* 3.35, i.3: *picta elementorum vario per musica textu*. Vgl. zum synästhetischen Dichtungskonzept Optatians Kapitel 2.2.

2 Vgl. zu ästhetischen Prinzipien in der spätantiken Kunst BRAVI 2015; VEYNE 2009; HERZOG 1989, 33; ONIANS 1980; RIEGL 1927. Vgl. zu ästhetischen Prinzipien in der spätantiken Literatur, der Dichtung im Besonderen ELSNER/HERNÁNDEZ LOBATO 2017; MCGILL 2012; FORMISANO 2007; CHARLET 1997; CHARLET 1988; ROBERTS 1989.

3 Der Ausdruck lehnt sich an ELSNER/HERNÁNDEZ LOBATO 2017, 9 („aesthetics of the fragment“) an. Vgl. zu einem ausführlichen Überblick über die spätantike Kultur des Fragmentarischen HERNÁNDEZ LOBATO 2012, 257–317 mit einer knappen Einordnung Optatians (307–311).

3.2.1 Modelle von Fragmentierung in der spätantiken Architektur, Kunst und Literatur

In allen Bereichen spätantiker Kultur trat eine Vorliebe für fragmentierte Darstellungs- und Herstellungsweisen auf. Sowohl in der Architektur und Kunst als auch in der Literatur traf der Rezipient auf fragmentierte Einzelteile, die sich nach einem inneren Ordnungsprinzip zu kompositorischen Einheiten fügten. Die Ästhetik von *spolia*, die wie diachrone Versatzstücke in Bauwerke eingesetzt oder als literarische Zitate in Centos verbaut wurden, zeigt den Trend zur Fragmentierung am deutlichsten.⁴

Bei aller Detailgenauigkeit zielten spätantike Kunstwerke jedoch immer darauf, dass ein Betrachter bzw. Leser sie als kompositorische Einheit wahrnahm. Die fragmentierten Einzelteile – seien es Figuren auf einem Mosaik, wörtliche Zitate in einem Gedicht oder für ein Monument wiederverwendete Staatsreliefs – folgten einer inneren Sequenzierung und erzeugten in ihrer Gesamtheit den Eindruck einer einheitlichen Kompositionsweise. Während seiner Betrachtung erschloss der Rezipient eines spätantiken Kunstwerkes das sequenzierte Muster einer chronologischen, geometrischen oder symmetrischen Anordnung von Einzelelementen.⁵ Der fragmenthafte Charakter spätantiker Kunstwerke ermöglichte dem Adressaten, sie auf unterschiedlichen Deutungsebenen zu sinnstiftenden Elementen zusammenzuführen. Für das Verständnis spätantiker Ästhetik kommt der Aufmerksamkeit des Rezipienten folglich eine besondere Rolle zu.⁶

Eine solche ‚Ästhetik der Fragmentierung‘ zog sich durch alle Lebensbereiche spätantiker Kultur und erhielt dadurch Auftrieb, dass sie die Grenzen zwischen darstellender und literarischer Kunst aufbrach. Darstellungsweisen an Bauwerken und auf Kunstgegenständen hatten immer häufiger episodenhaften Charakter, der sie in die Nähe literarischer Verfahren rückte.⁷ Umgekehrt fanden Modelle von Fragmentierung, die in der Architektur und darstellenden Kunst auftraten, ihren Weg in stilistische Darstellungsprinzipien der Literatur.⁸ Der Wahrnehmungsmodus des Sehens ist für beide Richtungen des ästhetischen Austausches zentral.⁹ Häufig greift

⁴ Vgl. zur ästhetischen Dimension von *spolia* Kapitel 2.2.1.1.

⁵ Vgl. zum spätantiken Kunstverständnis zwischen Abstraktion und Imagination, das in besonderer Weise auf die intellektuelle Aktivität des Rezipienten angewiesen ist, ONIANS 1980.

⁶ Vgl. zur Spätantike als einer Kultur der Aneignung und Interpretation ELSNER/HERNÁNDEZ LOBATO 2017, 6–8.

⁷ Vgl. als einschlägiges Beispiel den spätantiken Fries des Konstantinsbogens, der in narrativer Sequenzierung einzelner Reliefs den Siegeszug Konstantins gegen Maxentius erzählt, vgl. zu einer Interpretation Kapitel 3.2.1.

⁸ Vgl. zum Zusammenhang von spätantiker Dichtung und darstellender Kunst unter dem Aspekt des „jeweled style“ ROBERTS 1989, 66–121.

⁹ Im Zusammenhang von Lese- und Sehgewohnheiten diskutiert GARIPZANOV 2015 die Anwendbarkeit des Konzepts „graphicacy“ auf spätantike und frühmittelalterliche Handschriften. Unter dem Begriff versteht er die intellektuelle Kompetenz, schematische Medien wie Grafen, Karten und Tabellen zu entziffern (1). Neben dem Filocalus-Kalender von 354 geht er als frühes Beispiel von gra-

spätantike Dichtung den visuellen Rezeptionsmodus auf der Darstellungsebene auf und projiziert ihn als Deutungshorizont auf ihre eigene Poetologie.¹⁰ Optatians Texte sind für Hybridisierungstendenzen zwischen dem Narrativen und Visuellen paradigmatisch. Seine *carmina* thematisieren den Rezeptionsmodus des Sehens nicht nur auf der Ebene der Darstellung, sondern stellen ihn als performatives Leseerlebnis auf der Buchseite aus.¹¹

Als gesamtkulturelles Phänomen eignet sich die spätantike ‚Ästhetik der Fragmentierung‘ besonders für interdisziplinäres und kulturwissenschaftliches Arbeiten. Im Zusammenhang eines kulturgeschichtlichen Diskurses wird das Fragmentarische in der spätantiken Kunst häufig mit postmodernen Techniken der Collage sowie der De- und Remontage in Verbindung gebracht. Im Rahmen dieser Arbeit kann es nicht darum gehen, die spätantike Kultur des Fragmentarischen umfassend darzustellen und in einen umfassenden kulturgeschichtlichen Horizont einzuordnen. Vielmehr zielt die Diskussion darauf, charakteristische Fragmentierungstechniken Optatians zu benennen und Verbindungslinien zu verwandten Bereichen in Architektur, Kunst und Literatur zu ziehen.

Römische Lebenswelt im Quadrat

Die Vorliebe der Römer für quadratische Strukturen und geometrische Formen ist kein spezifisch spätantikes Charakteristikum. Bereits vor der Wende vom 3. zum 4. Jh. begegnen in zahlreichen Bereichen der römischen Lebenswelt Gitterstrukturen. Den Mittelpunkt römischer Militärkastelle und Städte bildete der Kreuzungspunkt einer Nord-Süd- und Ost-West-Achse (*cardo* und *decumanus maximus*). An das Basiskreuz schlossen sich im rechten Winkel weitere Straßen an, die das Gebiet der Stadt oder des Kastells mit einem rasterförmigen Straßennetz überzogen. So entstanden quadratische Parzellen, in die eine festgelegte Anzahl an Wohnblöcken oder Baracken gebaut wurden. Nach dem *cardo-decumanus*-Prinzip vermaßen aus-

phicacy auf die *carmina cancellata* Optatians ein (7–8). Vgl. zur Deutung grafischer Zeichen in Spätantike und Frühmittelalter allgemein GARIPZANOV 2017.

10 Ein Grund für diese Entwicklung lag im hohen Stellenwert rhetorischer Ausbildung in der Spätantike. In zunehmendem Maße bestimmten rhetorische, v. a. epideiktische Prinzipien Dichtungstexte. Die Form der Ekphrasis, bei der ein Redner seinem Publikum einen Gegenstand, einen Ort oder eine Person unter dem Kriterium der Anschaulichkeit (*enargeia*) vor Augen führte, war wesentlich für spätantike Dichtungskonzepte, vgl. ROBERTS 1989, 38–65. Neben dem Kriterium einer detaillierten Beschreibung (*leptologia*), die sich in Einzelsegmente teilte, gehörte die stilistische Variation eines Motivs (*variatio*) zu den zentralen Aufgaben eines Redners bzw. Dichters. In der spätantiken Literatur zeigen serielle ekphrastische Epigramme einen besonders virtuosen Umgang mit *variatio*, indem sie den Betrachtungsmodus eines Gegenstands in einer minimalen Textform evozieren, vgl. z. B. die Epigrammserien des Ausonius auf Myrons Kuh (Auson. *ep.* 68–75) oder Claudians Darstellung eines kostbaren Kristalls (Claud. *carmin.* 33–39).

11 Neben dem visuellen Wahrnehmungsmodus bedienen sich Optatians *carmin.* eines auditiven und haptischen Zugangs, vgl. zum synästhetischen Dichtungskonzept Optatians Kapitel 2.2.

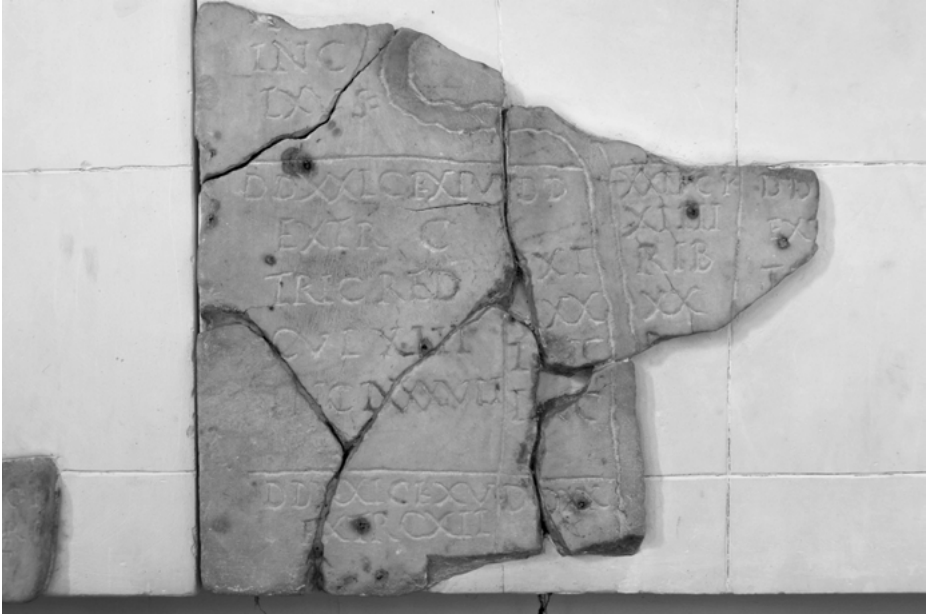


Abb. 3: Ausschnitt eines römischen Katasterplans, der sich an der *cardo-decumanus* Linie ausrichtet, vermutlich aus der Zeit Vespasians.

gebildete Landvermesser Städte und das gesamte Imperium in Form quadratisch gegliederter Katasterpläne (Abb. 3).¹² In der römischen Verwaltung scheint die Aneignung und Nutzbarmachung von Raum in hohem Maße mit der Idee des Qaudrats verbunden gewesen zu sein, das sich als abgesteckte Einheit nicht nur gut messen, sondern auch in Form von Karten und Plänen abstrakt visualisieren lässt.

In vielen Lebensbereichen des römischen Stadt- und Landhauses begegnen quadratische Rasterstrukturen. Die viereckige Form einer *insula* liegt auf der Hand. Um ein zentrales, meist rechteckiges Atrium gruppierten sich zahlreiche Wohn- und Geschäftsräume. In Landhäusern sieht der moderne Betrachter zahlreiche schwarz-weiße Mosaikböden, die ineinander verschlungene geometrische Muster oder Quadrate zeigen.

Marie-Odile BRUHAT hat einzelne *carmina* Optatians bereits mit geometrischen Formen auf Mosaiken des 4. Jhs. in Verbindung gebracht.¹³ Für das Verständnis der Fragmentierungstechnik Optatians ist zentral, dass jeder Buchstabe seiner Gittergedichte die Funktion eines Mosaiksteinchens (*tessera*) erfüllt, das erst im Verbund mit anderen *tesserae* sein semantisches Potential einlöst. Anders als Bodenmosaïke, die sich meist auf einer zweidimensionalen Fläche erstreckten und Dreidimensiona-

¹² Vgl. zu *cardo* und *decumanus* als Vermessungsprinzip HABINEK 2017, 393–396.

¹³ BRUHAT 1999, 136–141 bespricht die *carm.* 7, 12, 18 und 21–23.

lität nur auf der Ebene der Darstellung, nicht aber der Fabrikation erzeugten,¹⁴ erfüllen Optatians Buchstaben je nach Konjektur des Lesers Funktionen auf drei unterschiedlichen Text- und Bildebenen.¹⁵ Seine Gittergedichte bilden den raumwirksamen Tiefeneffekt geometrischer Muster performativ auf der Buchseite ab.

Geometrische Formen und die Wahrnehmung von Raum in der Spätantike

In der Spätantike erhielt die Beziehung zwischen einer geometrischen Ästhetik und der Wahrnehmung von Raum eine neue Qualität. Die Palastarchitektur, die seit der Tetrarchie eine Veränderung erfahren hat, macht diesen Wandel anschaulich. Der Palast Diokletians im heutigen Split, gebaut von etwa 295 bis 305 n. Chr., ist auf einem nahezu quadratischen Grundriss aufgemessen, den eine Längs- und Querachse in vier gleich große Teile trennen (Abb. 4).¹⁶ In seiner Grundstruktur als viergeteiltes Rechteck greift der Bautyp Charakteristika römischer Militärkastelle auf. Architektonisch richteten sich alle Räume in einer Flucht zum Thronzimmer aus, dem Allerheiligsten des Palastes (*palatium sacrum*). Vor dem *palatium sacrum* lag ein Giebelraum, von wo aus die Privilegierten, die der Kaiser zum Empfang lud, in einem festgeschriebenen Zeremoniell zum Thronzimmer schritten. Dort saß der Kaiser in Gewändern, die vor Gold, Silber und Edelsteinen glänzten, hinter einem Vorhang, der für Audienzen beiseite gezogen wurde. Alle rechteckigen Baueinheiten des Diokletianspalastes interagierten so miteinander, dass der Besucher seinen Blick stets zu den zentralen kaiserlichen Repräsentationsräumen lenkte. Anders als in vorhergehenden Epochen römischer Palastarchitektur war der Bau Diokletians nicht darauf ausgelegt, verändert oder erweitert zu werden. Seine kubistische Bauart verdeutlicht hingegen, dass das Gebäude als quadratisches Ganzes geplant war, in dem sich vier gleich große Teile komplementär zueinander verhielten.

Eine andere Variante, Raumwahrnehmung über die schematische Anordnung von Einzelformen zu steuern, demonstriert die Mosaikgestaltung in der spätrömischen Villa del Casale nahe der sizilianischen Stadt Piazza Armerina.¹⁷ Die Datierung des Hauses fällt auf die Wende vom 3. zum 4. Jh., jedoch ist nicht bekannt, wem das Landhaus gehörte. Aufgrund seiner enormen Größe und reichen Ausgestaltung ging man davon aus, dass es sich womöglich um die Liegenschaft eines tetrarchischen Herrschers handelte. Die Jagd- und Hercules-Motive der großen Mo-

¹⁴ Von dieser Betrachtung ausgenommen sind solche Mosaiken, die in eine räumlich-dreidimensionale Struktur wie z. B. Nymphaea oder spätantike Taufbecken eingelassen sind.

¹⁵ Vgl. zur variablen Semantisierung der ‚tesserae‘ Optatians SQUIRE 2017b, 86.

¹⁶ Vgl. zur Architektur des Diokletianspalastes L'ORANGE 1985, 138–143.

¹⁷ Die Forschungsliteratur zur Villa, die seit 1997 zum UNESCO-Weltkulturerbe zählt, ist vielfältig und kann im Rahmen dieser Arbeit nicht vollständig gewürdigt werden, vgl. zur Diskussion unterschiedlicher Forschungsperspektiven MUTH 1999, 189 (Anm. 3), zur Mosaikgestaltung des Hauses speziell ebd., 192 (Anm. 5). Die Arbeiten von Susanne MUTH fokussieren den hier thematisieren Zusammenhang von Bodengestaltung und Raumwahrnehmung am deutlichsten und stehen daher im Zentrum der Bearbeitung, vgl. MUTH 2015; MUTH 1999.

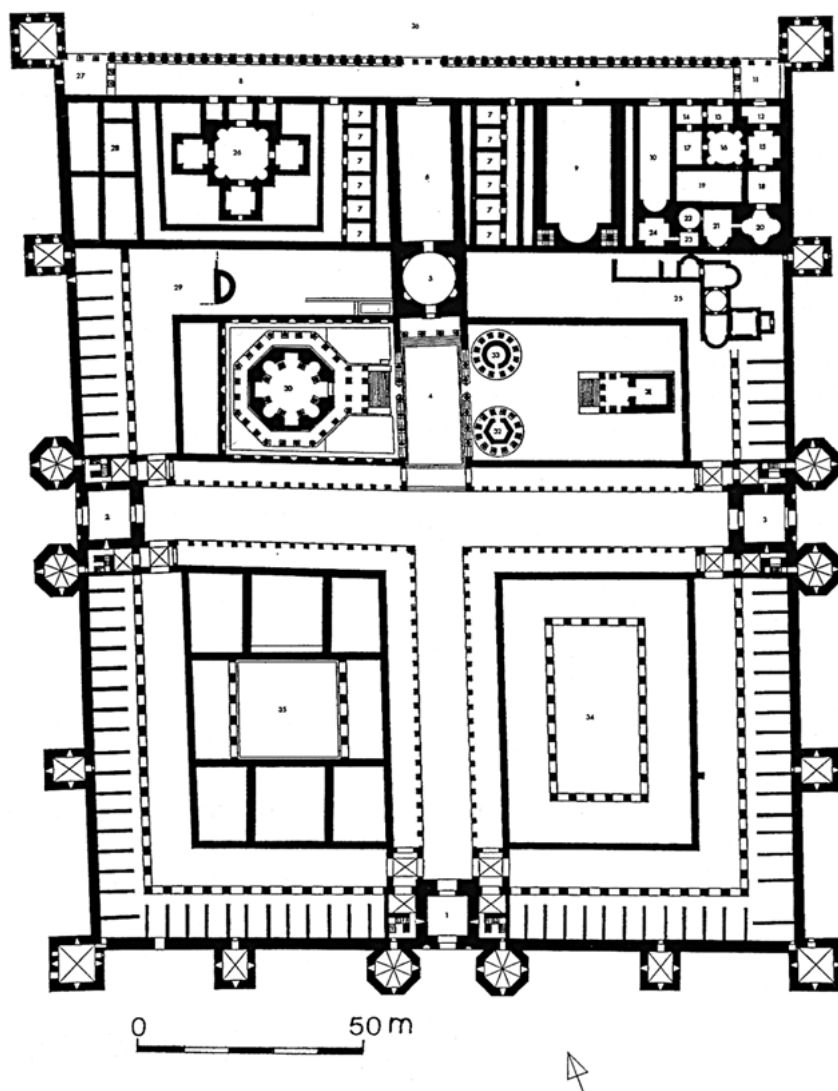


Abb. 4: Umrisszeichnung Diokletianspalast, Split.

saiken in den Repräsentationsräumen ließen auf Maximian schließen. Als Mitregent Diokletians in der ersten Tetrarchie trug er aufgrund seiner selbst gewählten Schutzgottheit Hercules das Epitheton *Herculius*. Neuere Arbeiten haben jedoch überzeugend gezeigt, dass es sich bei der Villa del Casale mit hoher Wahrscheinlichkeit um das Landhaus eines Mitglieds der reichen aristokratischen Oberschicht handelte.¹⁸

¹⁸ Vgl. zur Diskussion um die Identifizierung des *dominus* v. a. die Appendix von MUTH 1999, 210–212.

Somit reiht sich die Villa nahe Piazza Armerina in ein spätantikes Panorama luxuriöser Landhäuser ein, die in erster Linie dem starken Repräsentationsbedürfnis ihrer Besitzer dienten.¹⁹

Im Fall des kroatischen Diokletianspalastes können wir heute nichts über die dekorative Ausgestaltung der Räume sagen, da der Komplex mittlerweile vollständig überbaut ist. Das Landhaus in Piazza Armerina hingegen zeigt eine ganze Reihe spätantiker Mosaikböden, die in faszinierender Weise mit dem Repräsentationscharakter der einzelnen Räume interagieren.

Anders als in früheren Epochen römischer Innenarchitektur ist in der Spätantike nicht die Wand, sondern der Boden der primäre Bildträger.²⁰ Der Aufmerksamkeitsfokus des Betrachters verschiebt sich von der vertikalen zur horizontalen Ebene. Bereits in Durchgangsräumen spätantiker Luxushäuser traf der Besucher meist auf großfigurliche Darstellungen oder extravagante geometrische Muster aus bunten *tesserae*, die seinen Blick vorwärts trieben.²¹ Paradigmatisch für diesen Trend, der ungefähr ab dem 3. Jh. begann, steht die ‚Große Jagd‘ im Korridor der Villa del Casale.²² Das über 60 Meter lange Jagdmotiv läuft von beiden Aufgängen in zwei Registern auf die zentrale Figur des *dominus* zu, der vor dem Eingang in die sog. *basilica*, einem repräsentativen Empfangsraum, abgebildet ist. Die Episoden der Jagd reihen sich in visuellen Einzelbildern aneinander. Ein spätantiker Betrachter erfuhr die Reise der Tiere aus fernen Ländern vom Aufbruch der Jäger, dem eigentlichen Jagdgeschehen, dem Abtransport der Tiere und der Ankunft beim *dominus* performativ, indem er den langen Weg des Korridors bis zum Eingang der *basilica* abschritt.

Während geometrische Mosaik aus schwarzen und weißen Steinen im 1. und 2. Jh. für Repräsentationsräume wie das *triclinium* oder den *oecus* genutzt wurden, begegnen sie im spätantiken Haus vor allem in Räumen, die weniger öffentlichen Charakter hatten.²³ Dadurch, dass bereits die Böden der Durchgangsräume prächtig dekoriert waren, musste sich der Hausherr in den eigentlichen Repräsentationsräu-

¹⁹ Das Repräsentationsbedürfnis der aristokratischen Oberschicht entwickelte bereits im 3. Jh., spätestens aber seit den Verwaltungsreformen Diokletians und Konstantins neue Dimensionen, was sich auch in einem veränderten Verständnis der eigenen Wohnräume niederschlug, vgl. MUTH 2015, 420–423; MUTH 2001, 113–114. Durch die zentrale Stellung von Kaiser und Hof verloren die öffentlichen Repräsentationsorte wie das Forum nach und nach an Bedeutungspotential für die Oberschicht. Der Rückzug in die Welt des eigenen Hauses führte zu einem veränderten Verständnis von Wohnarchitektur und ließ seine Bilderwelt komplexer werden. Stärker als zuvor war der *dominus* darum bemüht, seinen Machtanspruch in den eigenen Wohnräumen zu zeigen und mit klassischen Motiven wie Jagdszenen oder mythischen Episoden zu verbinden, vgl. zu den Jagdszenen in Piazza Armerina MUTH 1999, 195–209, zu Mythenbildern als Ausdruck aristokratischer Statusrepräsentation MUTH 2001.

²⁰ MUTH 2015, 415–416.

²¹ MUTH 2015, 412.

²² Vgl. MUTH 1999.

²³ MUTH 2015, 417.

men, in denen sich seine Gäste für längere Zeit aufhielten, noch größerer Anstrengungen bedienen, um der Funktion des Raumes ein angemessenes Dekor zu verleihen.²⁴ Die reichhaltige Bodendekoration der Durchgangsräume mit Figuren-, Landschafts- und Tiermotiven lenkte den Betrachter zu den repräsentativen Teilen der Villa. In der *basilica* selbst blieb das Dekor schlicht. Mit der Imitation von Marmorinkrustationen an den Wänden und *opus sectile*-Böden boten sich dem spätantiken Villenbesucher großflächige Parzellen und geometrische Muster.²⁵ Die Gestaltung des Empfangszimmers passte sich an seine Funktion als sozialer Interaktionsraum an, in dem sich die Besucher für längere Zeit aufhielten.

Der Wandel in der Palastarchitektur und das Zusammenspiel aus Wand- und Bodengestaltung im spätantiken Haus zeigen, dass geometrische Formen in der Spätantike in einem besonderen Verhältnis zur Wahrnehmung von Raum standen. Räume wurden nicht nur über ihr geometrisches Arrangement definiert und mit einer Funktion belegt, sondern dienten zugleich dazu, den Blick des Betrachters in eine bestimmte Richtung zu lenken – im Diokletianspalast in Richtung des Kaisers, in der Villa del Casale zu den Repräsentationsräumen des *dominus*. Beide Prinzipien, die Lenkung des Rezipienten über eine dreidimensionale Raumstruktur und über fragmentierte Einzelteile, die in ihrer Sequenzierung ein Ganzes bilden, sind zentrale Kategorien für den Wahrnehmungsprozess der *carmina* Optatians.

Das Verhältnis von Einheit und Fragment in der spätantiken Kunst und Literatur

Ein Betrachter der ‚Großen Jagd‘ von Piazza Armerina verknüpft die Einzelepisoden während seines Durchgangs kombinatorisch zu einem narrativen Bildprogramm. Solche Fragmentierungstendenzen begegnen an weiteren Stellen spätantiker Kultur. Ein besonderes Charakteristikum spätantiker Ästhetik ist die Fokussierung auf Einzelelemente, die in ihrer systematischen Anordnung ein einheitliches Ganzes bilden. Kunstwerke, Monumente und Texte, die ihre fragmentarischen Eigenschaften besonders betonen, werfen bei ihrem Betrachter bzw. Leser die Frage auf, nach welchem kombinatorischen Prinzip sich die Einzelelemente zu einer Gesamtkomposition fügen.

Opus interrasile

Ein Bereich spätantiker Ästhetik, in dem derartige Loslösungsstrategien von Einzelelementen zum Einsatz kommen, sind Metallarbeiten aus *opus interrasile*. Bei dieser Kunstform bricht ein Handwerker den Umriss eines Buchstabens oder Dekor-

²⁴ MUTH 2015, 418.

²⁵ Vgl. zu *opus sectile* als spätantiker Wand- und Bodendekoration KILLERICH 2016; BRAVI 2015, 139; ONIANS 1980, 7–14. KILLERICH 2016 geht u. a. auf die Basilika des Junius Bassus in Rom aus Konstantinischer Zeit ein, in der das *opus sectile*-Dekor ebenfalls der Statusrepräsentation des Besitzers gedient habe (ebd., 41).

elements aus dem Metallgrund heraus.²⁶ Der Fokus des *artifex* liegt nicht auf der Schichtung unterschiedlicher semantischer Ebenen, sondern auf der Vereinzelung von Buchstaben, Ornamenten oder Porträts. In der Wahrnehmung des Betrachters erzeugt die Durchbruchtechnik den Effekt des Filigranen, bei dem die betonten Elemente in technisch anspruchsvoller Weise aus dem Ausgangsmaterial herausgearbeitet wurden.

Die Textfragmente der *versus texti* in Optatians Gittergedichten bedienen ähnliche ästhetische Kategorien.²⁷ Dadurch, dass die Intexte farblich vom Grund abgehoben sind, erzeugen sie den Effekt der Loslösung und Vereinzelung einzelner Textteile auf der Buchseite. Wie das Ausgangsmaterial des *opus interrasile* tritt der Grundtext optisch in den Hintergrund, verschwindet jedoch nicht vollständig.

Die ästhetische Dimension des Fragments, das als losgelöstes Einzelphänomen besonders betont wird, ist eine wesentliche Kategorie für Optatians Kompositionstechnik. Jedoch nutzt der Dichter den Effekt der Vereinzelung nicht, um das zugrundeliegende Buchstabenraster vollständig aus der Wahrnehmung des Lesers verschwinden zu lassen. Vielmehr dient ihm der optische Effekt der Loslösung dazu, die Variabilität einzelner Textteile zu markieren, die sich entweder permutativ oder als virtuos konzipierte, zweite Lesestruktur über die *pagina* ziehen.

Spolia

Neben *opus interrasile*-Arbeiten interagiert die Verwendung von *spolia* in der Architektur mit der spätantiken ‚Ästhetik des Fragments‘.²⁸ Mit *spolia* bezeichnet die archäologische Forschung Bauteile, die früheren Bauwerken entnommen und entweder unverändert oder in überarbeiteter Form in ein neues Monument eingesetzt wurden. Die Bezeichnung solcher Teile als *spolia* ist eine moderne Konstruktion, die in dieser Form kein antikes Äquivalent kennt.²⁹ Unter einem *spolium* versteht

²⁶ *Opus interrasile* wurde häufig für die Produktion von Schmuck wie Ringen, Ohringen oder Fibeln verwendet, vgl. zu ästhetischen Darstellungskonventionen auf spätantiken Fibeln RIEGL 1927, 266–291. Darüber hinaus begegnen Durchbrucharbeiten u. a. auf Tellern, Platten oder luxuriösen Gebrauchsgegenständen wie einem Würfelturm, vgl. zur Abbildung eines Würfelturms aus *opus interrasile* Kapitel 3.3.4.

²⁷ Vgl. zur gemeinsamen Ästhetik von Objekten in *opus interrasile* und den *carm.* Optatians HABINEK 2017, 418–420.

²⁸ Vgl. grundlegend zur Spolien-Architektur in der Spätantike DEICHMANN 1975.

²⁹ BRENK 1987, 103. COATES-STEPHENS 2003, 349 schreibt, dass der Begriff *spolium* in dieser Form nicht in spätantiken Texten verwendet wird, jedoch das Partizip *spoliare*. Die spätantiken Rechtskodices und Inschriften aus dem 4. Jh. belegten den Begriff negativ und bezögen ihn z. B. auf ‚geplünderte‘ Gebäude oder Städte. Erst unter dem Ostgotenkönig Theoderich dem Großen, der seinen Palast in Ravenna mit allerhand *spolia* aus Rom habe ausstatten lassen, sei in den Briefen Cassiodors eine positive Besetzung von *spolium* als wiederverwendetem Bauteil greifbar (354). Aus der Spätantike haben wir keine architekturtheoretischen Schriften, die über die Motivation zum Spolienverbau Aufschluss geben, vgl. zu spätantiken Texten, die die Verwendung von *spolia* aus ästhetischer Sicht bewerten HANSEN 2003, 31–36.

man in der römischen Welt die abgezogene oder abgelegte Haut eines Tieres. Im übertragenen Sinn bezieht sich der Begriff auf die Kriegsbeute eines Soldaten, besonders auf erbeutete Rüstungen, was den ursprünglichen Sinn des Wortes auf die menschliche Lebenswelt projiziert.³⁰

Die Bezeichnung wiederverwendeter Architekturteile als *spolia* ist nicht unproblematisch. Wenn auch unbewusst impliziert der Begriff den gezielten Abbau oder die mutwillige Zerstörung eines Gebäudes, das zum Zweck eines Neubaus ‚geplündert‘ wurde.³¹ Vermutlich stammten zahlreiche der verbauten *spolia* nicht aus Gebäuden, die für ein neues Bauvorhaben mutwillig zerstört wurden. Soweit heute eine Rekonstruktion überhaupt möglich ist, gehörten viele Kompositteile zu Monumenten, die entweder verfallen oder durch Brände beschädigt worden waren.³² Diese Versatzteile lagerten zahlreich in kaiserlichen Marmordepots.³³

Bereits in ägyptischer und griechischer Zeit war es üblich, Teile abgerissener oder abgetragener Monumente für den Bau eines neuen Gebäudes zu nutzen. Der Unterschied zur spätantiken Verwendung von Spolien ist jedoch, dass diese Teile meist nicht als Dekorelemente oder für das ikonografische Programm des Neubaus funktionalisiert wurden.³⁴ Mit dem Recycling ging es den Bauherren und Architekten vielmehr um eine kostengünstige und transportsparende Bauweise. So fungierten z. B. ornamentale Teile von Vorgängerbauten des Parthenon-Tempels auf der Athener Akropolis als Bauteile für Fundamente und Mauern. Ihr Dekor blieb im Mauerwerk verschlossen.³⁵

Hingegen ist das Besondere an der spätantiken Verwendung von *spolia*, dass sie Teil des dekorativen oder ikonografischen Programms waren. Der Verbau von Spolien an einem spätantiken Bauwerk konnte auf zwei Arten geschehen.³⁶ Erstens

³⁰ Vgl. zur Semantik von *spolium* HANSEN 2003, 14.

³¹ LIVERANI 2011, 45. Um der fehlenden begrifflichen Trennschärfe entgegenzuwirken, unterscheidet LIVERANI in *spolia* I und *spolia* II. In die erste Gruppe nimmt er Gegenstände auf, die von ihrem Ursprungsort bewusst entfernt worden seien, diesen jedoch für ihre Semantik beibehalten müssten. Darunter fielen z. B. Trophäen und Reliquien. In die zweite Gruppe gehören für ihn *spolia* im übertragenen Sinn, nämlich wiederverwendete Fragmente, die aus ihrem alten Kontext gelöst und in einen neuen überführt wurden. Im Rahmen dieser Arbeit geht es ausschließlich um die zweite Gruppe von *spolia*, die mit diesem Begriff belegt werden.

³² KÄHLER 1953, 10 (Anm. 10) nennt einen Brand auf der Nordseite des Forums im Jahr 283 unter Carinus und einen weiteren auf der Südseite 307 während der Regentschaft des Maxentius. DEICHMANN 1975, 6 (Anm. 10) folgt KÄHLER und verweist darauf, dass im Rom der Konstantinischen Zeit sicher noch kaum profane Tempel zum Kirchenbau abgerissen wurden. Die Auswahl an vorhandenem Material müsse man sich eher klein vorstellen, was auch die dekorative Anordnung der *spolia* eingeschränkt habe (91–92).

³³ BRANDENBURG 2011, 57; CARLSON 2010, 165 (Anm. 10); GUTTERIDGE 2010, 161; COATES-STEPHENS 2003, 341.

³⁴ DEICHMANN 1975, 3–4.

³⁵ DEICHMANN 1975, 4.

³⁶ DEICHMANN 1975, 4.

bestand die Möglichkeit, die wiederverwendeten Elemente an ähnlicher oder gleicher Stelle wie am Vorgängerbau zu montieren und sie dadurch mit einer äquivalenten Funktion zu belegen. Zweitens konnten die recycelten Teile an einer anderen Position des neuen Monuments stehen, was ihnen eine neue Semantik einschrieb.

Bereits vor der Regierungszeit Konstantins sind uns Monumente in Kompositbauweise bekannt. Friedrich Wilhelm DEICHMANN, der Verfasser eines Standardwerks zur spätantiken Verwendung von *spolia* in der Architektur, setzt den Beginn in der Tetrarchie an.³⁷ Als frühe Beispiele von Spolien-Monumenten, in denen ältere Bauteile in gleicher oder ähnlicher Funktion verbaut wurden, nennt er den *Arcus Novus* Diokletians (gebaut ca. 293–294) und den sog. ‚Tempel des Romulus‘ auf dem Forum Romanum (gebaut nach 307).³⁸

Der endgültige ästhetische Durchbruch gelang der Spolienarchitektur in der Regierungszeit Konstantins.³⁹ Innerhalb und außerhalb Roms entstanden erstmals im großen Stil Gebäude, in denen *spolia* verbaut wurden. Die stadtrömischen Bauprojekte, die Konstantin ab seinem Sieg über Maxentius im Oktober 312 in Auftrag gab, lassen auf die programmatische Natur seiner Aktivitäten schließen.⁴⁰ Ein Teil seiner massiven Baumaßnahmen war die Stiftung von Kirchen und christlichen Versammlungsräumen. In 312 oder 313 begannen die Arbeiten an der Lateran-Basilika, die Konstantin dem Christengott als Dank für seinen Sieg stiftete.⁴¹ Zwar ist das spätantike Dekor des Innenraumes spätestens seit Umgestaltungsmaßnahmen im 17. Jh. nicht mehr zu sehen, jedoch ist bekannt, dass Konstantin die Säulen der Arkaden aus unterschiedlichen Buntmarmorsorten fertigen und mit Spolien-Kapiteln von unterschiedlicher Größe ausstatten ließ.⁴² In Form ihres dekorativen Systems, das

37 DEICHMANN 1975, 5.

38 Der *Arcus Novus* Diocletians an der Via Lata bestand vermutlich aus Spolien der julisch-claudischen und antoninischen Zeit, die mit Skulpturen aus der Tetrarchie gemischt waren, vgl. zum *Arcus Novus* auch ELSNER 2000, 153. Heute sind nur noch vereinzelte Kompositteile des Bogens erhalten. Papst Innocenz VIII. ließ den Bogen im Zuge der Umbauarbeiten an der benachbarten Kirche St. Maria in Via Lata im 15. Jh. abbauen. Der sog. ‚Tempel des Romulus‘ bestand ebenfalls aus zahlreichen Bauteilen früherer Monumente, vgl. dazu HANSEN 2003, 41; ELSNER 2000, 153. Seine Errichtung wird gewöhnlich Maxentius zugeschrieben. Jedoch kann anhand des heutigen Baubestands nicht eindeutig geklärt werden, wer den Tempel zu welchem Zweck errichtete. LEPPIN/ZIEMSEN 2007, 53–54 äußern sich in ihrer Darstellung des stadtrömischen maxentianischen Bauprogramms kritisch zur Urheberchaft des Maxentius. Sie erkennen am Bau keine triftigen Gründe, den sog. ‚Tempel des Romulus‘ zwingend in das großangelegte Bauprojekt des Maxentius einzugliedern. BRANDENBURG 2011, 53–56 führt als weiteres Beispiel für die frühe Verwendung von *spolia* die Basilika des Maxentius in Rom an, in deren Gebälken Marmorblöcke aus hadrianischer Zeit verbaut worden seien.

39 Vgl. HANSEN 2003, 7.

40 Einen Überblick über die Baumaßnahmen Konstantins in und um Rom gibt JOHNSON 2012, 280–291.

41 JOHNSON 2012, 282–285 setzt die Fertigstellung der Lateran-Basilika in den frühen 320er-Jahren, aber spätestens bis 324 an.

42 Vgl. zur Verwendung von *spolia* beim Bau der Lateran-Basilika BRANDENBURG 2011, 61–62; HANSEN 2003, 42–43; BRENK 1987, 104.

wiederverwendete Bauteile unterschiedlicher Farbe und Größe miteinander kombinierte, scheint die Lateran-Basilika der erste kirchliche Bau gewesen zu sein, dessen Konstruktion ein Kaiser unter Verwendung von *spolia* in Auftrag gab.

Der Konstantinsbogen

Ungefähr zeitgleich zur Lateran-Basilika entstand in Rom ein Monument, als dessen Auftraggeber nicht der Kaiser, sondern der Senat auftrat.⁴³ Architekten, Baumeister und Handwerker errichteten Konstantin anlässlich seiner Decennalien im Jahr 315 einen Ehrenbogen an der *Via triumphalis* in unmittelbarer Nähe zum *Amphitheatrum Flavium* und seiner monumentalen Sol-Statue.⁴⁴ Der Konstantinsbogen ist das wohl prominenteste Bauwerk, dessen Ikonografie zu großen Teilen aus wiederverwendetem Material besteht. Dementsprechend groß ist das Interesse der Forschung an der Konstruktionsweise und Bedeutung des Bogens für Konstantins Herrschaftsrepräsentation.⁴⁵

⁴³ Vgl. zur Rolle des Senats als Stifter des Bogens LENSKI 2014, 178–189. LENSKI zeigt überzeugend, dass die Senatoren als Auftraggeber auf dem narrativen Fries des Bogens eine Nahbeziehung zwischen sich und dem Kaiser herstellten. Viele Reliefdarstellungen zeigten den Kaiser eng umgeben von einer Gruppe Senatoren, z. B. die *oratio*-Szene an der Nordostseite des Bogens, auf der Konstantin in einer Gruppe von Würdenträgern auf der Rostra steht. Auf anderen Reliefs wiederum, z. B. der Geldausgabeszene (*congiarium*) an der Nordwestseite, besitzt der Kaiser ähnliche Attribute wie die dargestellten Senatoren. Dort thront der Kaiser in der Mitte des Frieses und trägt wie die Amtsträger, die ihn umgeben, eine Toga und Sandalen (*calcei*). Der Kaiser ist in beiden Reliefs lediglich durch seine zentrale Position aus der Personengruppe herausgehoben. LENSKI kommt zu dem Schluss, dass die Senatoren Konstantin als „another senator, a *primus inter pares* in the fashion of the early empire“ (188) abbildeten. Anderer Meinung ist hingegen BRENK 1987, 104, der davon ausgeht, dass die intensive Verwendung von *spolia* am Konstantinsbogen auf eine Anordnung Konstantins oder des Hofes zurückzuführen sei: „All three buildings [sc. Lateran-Basilika, Konstantinsbogen und St. Peter in Rom] are closely connected with Constantine, and we have to assume that the extensive use of *spolia* in these three buildings may have occurred on his or his court architect's strict orders.“ LENSKI 2014, 189 zeigt hingegen, dass Konstantin während seiner Regentschaft immer nur für wenige Monate in Rom war und sich zur Zeit der Bauarbeiten am Konstantinsbogen zwischen Oktober 312 und Juli 315 vornehmlich in Mailand aufhielt, bevor er anschließend an der gallischen Rheingrenze kämpfte.

⁴⁴ Vgl. zur exklusiven topografischen Lage des Bogens mit Blickrichtung auf die Kolossalstatue Sols MARLOWE 2006; BERGMANN 2006, 150–152.

⁴⁵ Im Rahmen dieser Arbeit kann nur eine Auswahl der zahlreichen Forschungsliteratur zum Thema besprochen werden. ENGEMANN 2007a führt in Aufbau und Gestaltung des Bogens ein. Das Standardwerk zum ikonografischen Programm ist L'ORANGE 1939. Mit der ästhetischen und/oder ideologischen Dimension der *spolia* am Konstantinsbogen beschäftigen sich ELSNER 2012, 258–260; ELSNER 2000 und BRENK 1987. Neuere Arbeiten von BRANDENBURG 2011; LIVERANI 2011; LIVERANI 2009 und LIVERANI 2004 setzen sich dagegen kritisch mit ästhetischen und ideologischen Deutungen der verbauten *spolia* auseinander. LENSKI 2014 geht auf die Rolle des Senats als Stifter und die Sol-Darstellungen am Bogen ein. MARLOWE 2006 ordnet den Konstantinsbogen in die stadtrömische Topografie ein. CARLSON 2010 bespricht Schnittmengen zwischen dem Bildprogramm des Bogens und panegyrischen Topoi der *Pan. Lat.* VARNER 2014 diskutiert anhand des römischen Baupro-

Anders als im Fall der Lateran-Basilika ist der Konstantinsbogen kein Bauwerk, das einer christlich-religiösen Nutzung diente, sondern ein imperialer Repräsentationsbau. Zwar ist davon auszugehen, dass Konstantin über die Planung eines solchen Bauvorhabens in Rom informiert war, jedoch trugen in erster Linie die Senatoren die Verantwortung für das semantische Potential des Bildprogramms.⁴⁶

Aus welcher Motivation heraus sich die Senatoren für den Verbau von *spolia* entschieden, ist vielfach diskutiert worden. In der aktuellen Forschung findet man kaum noch die Annahme, dass die Verwendung von Staatsreliefs früherer Kaiser vorrangig aus ökonomischen Gründen erfolgte, z. B. wegen hoher Transportkosten neuen Baumaterials oder der Knappheit geeigneter Marmorvorhaben in den kaiserlichen Steinbrüchen.⁴⁷ Differierende Forschungsmeinungen gibt es weiterhin darüber, ob die Kompositarchitektur des Bogens vornehmlich ästhetisch oder ideologisch motiviert ist. Jene Arbeiten, die den Bogen in einen größeren Kontext kultureller Transformation einordnen, betonen, dass beide Aspekte eng miteinander verbunden sind und nur zusammen gedacht werden können.⁴⁸ Eine solche Perspektive vertritt auch die Darstellung in dieser Arbeit.

Am Konstantinsbogen geschah die Kombination von *spolia* und neuen Bauteilen systematisch. Hinter der Zusammenstellung von wiederverwendeten und neuen Elementen stand die Idee der Auftraggeber, ein einheitliches imperiales Bildprogramm zu schaffen, das Konstantins Siegeszug gegen Maxentius verherrlicht.⁴⁹ Ein

gramms Konstantins, seiner Porträts und des Ehrenbogens die Aneignungspraktiken der Konstantinischen Herrschaftsdarstellung im Personendreieck Hadrian, Maxentius und Konstantin. Durch seine Vielfalt in Konstruktionsweise und Thematik eignet sich der Konstantinsbogen besonders für kulturwissenschaftliches Arbeiten. In diesem Sinn erörtern neuere Arbeiten z. B. die Darstellung von Zeit am Bogen oder die Bedeutung des Monuments als erinnerungsstiftendes Medium, vgl. dazu GUTTERIDGE 2010 und HUGHES 2014.

46 LENSKI 2014, 190. Um seine These zu untermauern, verweist er auf die Dedikationsinschrift an der Südseite des Bogens, die seiner Meinung nach das einzige triftige Zeugnis über die Stifter von Bogen und Bildprogramm biete, vgl. CIL 6.1139: *Imp. Caes. Fl. Constantino maximo p. f. Augusto S.P.Q.R. quod instinctu divinitatis mentis magnitudine cum exercitu suo tam de tyranno quam de omni eius factione uno tempore iustis rem publicam ultus est armis arcum triumphis insignem dicavit.*

47 So noch KÄHLER 1953, 9–10, der den Verbau von *spolia* damit begründet, dass der Bogen in kürzester Zeit errichtet werden musste und daher vorhandene Teile nach dem Kriterium der „Zweckmäßigkeit“ (ebd., 10) ausgewählt worden seien. Hingegen zeigt BRENK 1987, 105–106 überzeugend, dass Konstantin sicher ausreichend finanzielles und personales Potential hatte, um Bauprogramme nach seinem Wunsch fertigstellen zu lassen. Eine Knappheit an geeignetem Material sei erst für den Bau von Kirchen im späten 4. sowie 5. und 6. Jh. belegt, wovon u. a. gesetzliche Bestimmungen im Cod. Theod. zeugten, die den Gebrauch von *spolia* für bestimmte Personengruppen einschränkten, vgl. DEICHMANN 1975, 92–94.

48 So v. a. ELSNER 2012, 258 und ELSNER 2000, 152.

49 Am Bogen wird Konstantins Sieg gegen Maxentius mit Darstellungen kombiniert, auf denen der Kaiser gegen Barbaren kämpft, vgl. VARNER 2014, 66; CARLSON 2010, 165; LIVERANI 2009, 29. Die Verschmelzung von Sieghaftigkeit im Bürgerkrieg und gegen auswärtige Feinde findet sich auch in zeitgenössischen panegyrischen Reden, vgl. CARLSON 2010, 167. LIVERANI 2009, 32 sieht im Bildprogramm des Konstantinsbogens insgesamt Parallelen zum panegyrischen Genre. In seiner Deutung



Abb. 5: Geldausgabe (*congiarium*), durch die sich Konstantin als freigiebiger Spender präsentiert, Relief aus Konstantinischer Zeit, Konstantinsbogen Rom (lange Nordseite).

umlaufender narrativer Fries, der sich oberhalb der kleinen Durchgangsbögen von der kurzen Westseite des Monuments über die lange Südachse bis zum Ostteil zieht, zeigt die entscheidenden Szenen der Triumphserie.⁵⁰ Die Reliefs präsentieren den Aufbruch Konstantins in Mailand, die Schlachten in Verona und an der Milvischen Brücke sowie seinen Einzug in Rom. An die bildlich-narrative Siegesserie schließen sich zwei weitere Friesteile an der Nordseite des Bogens an, die Einzelszenen nach dem Sieg Konstantins in Rom abbilden. Dort sieht der Betrachter eine Geldausgabe (*congiarium*), bei der sich der Kaiser als freigiebiger Spender gibt, und die Darstellung einer Rede Konstantins vor Herr und Volk (*adlocutio*) auf der Rostra (Abb. 5). Alle Teile des historischen Frieses wurden in Konstantinischer Zeit gefertigt und enthalten keine wiederverwendeten oder überarbeiteten Reliefplatten. Neben den Darstellungen des narrativen Frieses stammen zwei Medaillons mit Luna und Sol an den kurzen Achsen, die Zwickelornamente, die Reliefs in den kleinen Durch-

dienten die *spolia* als panegyrische Topoi, die mit den neu gefertigten Motiven in Wechselwirkung standen und insgesamt klassische Konzepte der Herrschaftsdarstellung repräsentierten, an die der antike Betrachter gewöhnt gewesen sei.

⁵⁰ Eine detaillierte Besprechung des Frieses und seiner kosmologischen Sonnen- und Siegesthematik folgt in Kapitel 3.2.3.

gangsbögen sowie die Postamentreliefs aus der Zeit des Bogenbaus zwischen Oktober 312 und Juli 315.

Die Bauteile hingegen, die als *spolia* am Bogen verbaut wurden, sind wiederverwendete Staatsreliefs aus der Zeit Trajans, Hadrians und Marc Aurels (Abb. 6).⁵¹ Bis auf acht dakische Kämpfer aus trajanischer Zeit, die als Figuren die Attika des Bogens schmücken, wurden alle Teile vor dem Verbau umgearbeitet und im wahrsten Sinne des Wortes auf den Adressaten Konstantin zugeschnitten. Handwerker und Künstler arbeiteten den Kopf Konstantins aus den vorhandenen Kaiserdarstellungen heraus.

Im Gegensatz zum historischen Fries aus der Zeit Konstantins präsentieren die überarbeiteten Spolien-Reliefs keine narrative Sequenz.⁵² Jede Platte stellt eine Einzelszene aus der kaiserlichen Lebenswelt dar, z. B. Jagdszenen oder die rituelle Reinigung des Heeres vor einem Feldzug (*lustratio*). Einige Reliefs stellen die Tugenden des Kaisers zur Schau und präsentieren ihn als Träger von Gerechtigkeitssinn (*iustitia*) und Freigiebigkeit (*liberalitas*). Viele Motive, die bereits im narrativen Fries entscheidend zur Semantik des Bildprogramms beitragen wie die *adlocutio*-, *adventus*- oder *profectio*-Darstellungen spielen auch in den überarbeiteten Staatsreliefs Trajans, Hadrians und Mark Aurels eine zentrale Rolle für die Präsentation Konstantins als siegreichen Feldherren und tugendhaften Kaiser.

Die Kompositstruktur des Ehrenbogens aus neuen, überarbeiteten und wiederverwendeten Bauteilen steht am Beginn einer architektonischen Ästhetisierung des Fragments.⁵³ Das gesamte ikonografische Programm zeigt, dass sich alle Einzelteile zu einer kompositorischen Einheit fügen.⁵⁴ Die in überarbeiteter Form wiederverwendeten Reliefplatten aus dem 1. und 2. Jh. schließen als Einzelszenen an den umlaufenden narrativen Fries aus Konstantinischer Zeit an. Sie stellen historische Beispiele für Konstantins eigene Tugendhaftigkeit dar und unterstreichen das Vorhaben des Senats, ein ganzheitlich imperiales Bild des Kaisers zu zeichnen, der sowohl in militärischer als auch ziviler Hinsicht als *princeps optimus* der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft präsentiert wird.⁵⁵

51 Vgl. zur Kompositstruktur des Bogens ELSNER 1998, 187–189. Aus der Zeit Trajans stammen die beiden Reliefplatten im großen Durchgangsbogen, die Attika-Friesen an den beiden kurzen Seiten sowie die acht dakischen Kämpfer, die als Statuen unverändert in die Attika eingearbeitet wurden. Aurelianischer Herkunft sind acht Friesplatten an der Attika, die sich jeweils als Paar zwischen zwei dakischen Kämpfern befinden. Von Monumenten Hadrians wurden acht Tondi übernommen, die am Konstantinsbogen oberhalb der kleinen Durchgangsbögen angebracht sind.

52 ELSNER 2000, 163–165.

53 In der Folge ließ Konstantin in Rom und näherer Umgebung weitere sakrale und repräsentative Monumente errichten, die mit *spolia* ausgestattet waren, z. B. die Kirche des heiligen Petrus im Vatikan oder das Mausoleum seiner Tochter Constantia, vgl. zum Spolienvorbau in diesen Bauwerken HANSEN 2003, 43–49, 54–58; DEICHMANN 1975, 9–10.

54 ELSNER 2000, 175 spricht von einer „aesthetic of bricolage“ und von „syncretism of fragments“.

55 Vgl. ELSNER 2000, 158. Vgl. zum Bild Konstantins als *princeps optimus* in der Tradition Trajans VARNER 2014, 65.

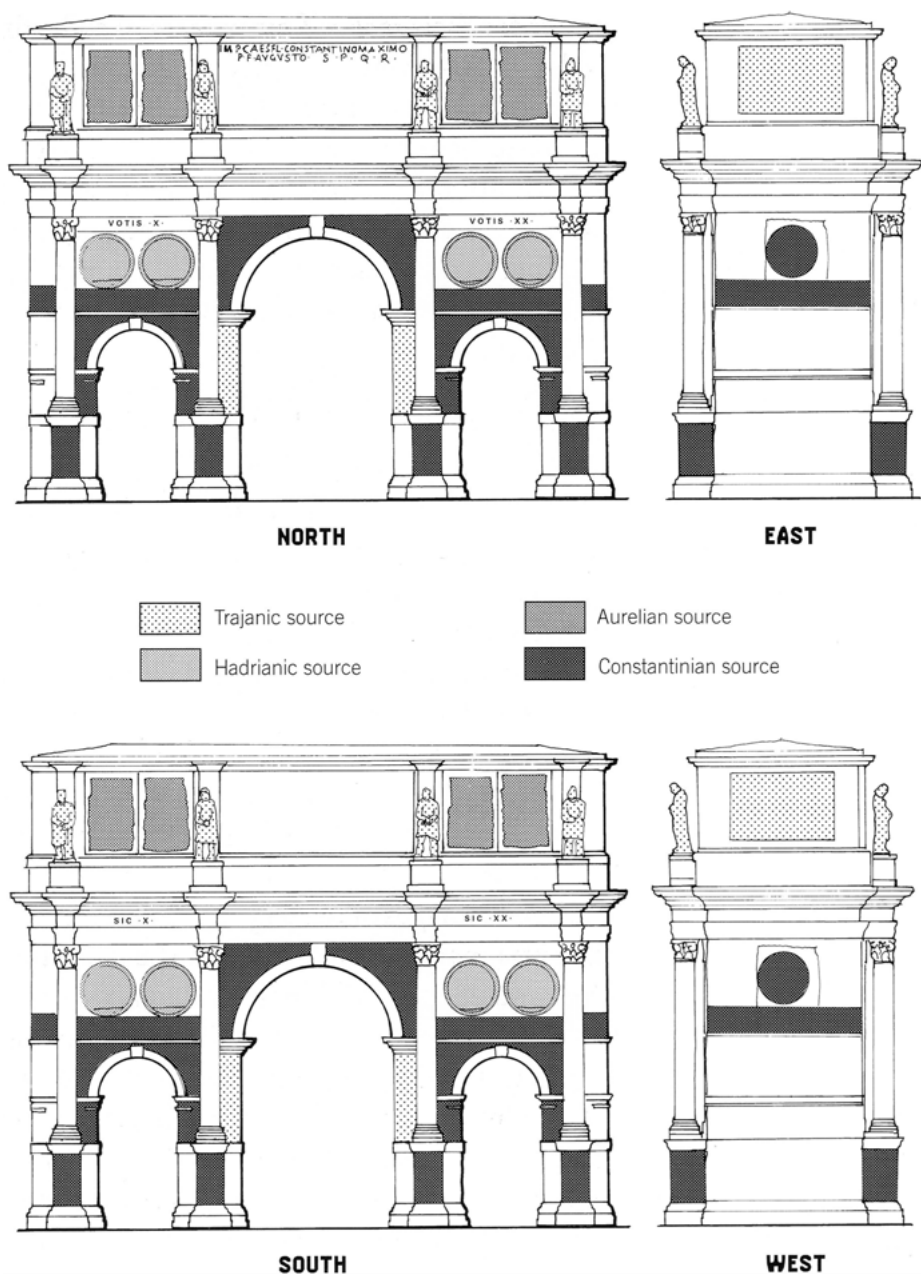


Abb. 6: Schematische Darstellung der Kompositstruktur des Konstantinsbogens.

Neben ideologisch motivierten Deutungsmöglichkeiten bietet die Kompositstruktur des Bogens innovative rezeptionsästhetische Zugänge. Um den narrativen Fries wahrzunehmen und mit den Einzelszenen der überarbeiteten Reliefs in Verbindung

zu bringen, ist der Betrachter gezwungen, sich mehrmals um den Bogen zu bewegen. In mehreren Rezeptionsdurchgängen erschließt er die innere Struktur des Bogens, die sich in fragmentierten Einzelepisoden nach und nach zu einer inhaltlichen Einheit fügt. Um den narrativen Fries in seiner inhaltlichen Sequenzierung verstehen zu können, ist es unerlässlich, dass der Betrachter die West-Süd-Ost-Achse des Monuments in dieser Richtung abschreitet.⁵⁶ Für alle anderen Bildteile gilt, dass man sie nacheinander und ohne festgelegte Struktur ansehen und in eine Deutung des Monuments überführen kann. In diesem Sinn bietet der Konstantinsbogen seinem Betrachter multiple Wahrnehmungsmöglichkeiten, die das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ideologisch und ästhetisch neu miteinander ins Verhältnis setzen.

Der Konstantinsbogen bietet seinem Betrachter performative Rezeptionsakte, die seine räumliche Bewegung und mentale Kombinatorik zusammenführen. Der Eindruck, den ein moderner Besucher des Monuments erhält, trägt jedoch in vielerlei Hinsicht. Aus heutiger Perspektive ist der Ehrenbogen nicht nur seiner frontalen Ausrichtung auf die Sol-Statue nahe des *Amphitheatrum Flavium*, sondern auch seiner Farbigkeit beraubt.⁵⁷ Allerhand verschiedenfarbige Marmorsorten gaben dem Monument ein edles Äußeres, in dem sich nicht nur alte und neue Einheiten, sondern auch gelbe, grüne und rote Bauteile zu einer Gesamtkomposition vereinten.⁵⁸

Für eine Lektüre Optatians, die zeitgenössische Wahrnehmungspraktiken berücksichtigt, ist der Konstantinsbogen zentral. Ähnlich den Gittergedichten setzen sich am Bogen je nach Betrachtungsperspektive alte und neue, überarbeitete und wiederverwendete oder einfarbige und bunte Fragmente performativ zueinander ins Verhältnis:

As a complex visual artefact, the Arch is also resistant to modes of reading and reception largely based on literary models. While literary theory can be enormously useful for developing paradigms of reception and response, the Arch does not function in precisely the same way as a written text, especially in terms of its ‚authorship‘ and ‚readership‘.⁵⁹

Eric VARNER hat Recht, wenn er sagt, dass sich der Konstantinsbogen einem linearen Rezeptionsakt verwehrt. Allerdings liefern Optatians *carmina cancellata* ein Paradebeispiel dafür, dass sich fragmentierte Konstruktions- und Rezeptionsstrukturen nicht auf Monumente von visuellem Charakter beschränken. Wie am Konstan-

⁵⁶ Dieser performative Rezeptionsakt erhält durch die Kombination mit den Luna- und Sol-Medallons eine kosmologische Bedeutungsdimension, vgl. dazu ausführlich Kapitel 2.2.1.3.

⁵⁷ Vgl. zu *varietas* als ästhetischem Konzept in der spätantiken und mittelalterlichen Kunst und Literatur CARRUTHERS 2009; HANSEN 2003, 172–178. Der Begriff stammt ursprünglich aus der antiken Rhetorik und bezeichnete bei Cicero und Quintilian die ‚Buntfarbigkeit‘ einer Rede, um beim Zuhörer keinen Überdruß zu erregen (*taedium*), vgl. Cic. *fin.* 2.3.10.

⁵⁸ Vgl. zur Kombination unterschiedlicher Marmor- und Porphyrsorten am Konstantinsbogen VARNER 2014, 68; HANSEN 2003, 52; ELSNER 2000, 165.

⁵⁹ VARNER 2014, 67.

tinsbogen ist der Kaiser in vielen Texten Optatians der adressierte Rezipient, der die tiefenräumlichen Textebenen distinkt voneinander wahrnimmt und anschließend zu einer Deutung zusammenführt. Neben Formen inhaltlicher und struktureller Fragmentierung bergen Optatians *carmina* intertextuelle Versatzstücke. Referenztexte erscheinen in seinen Gedichten einerseits als metrische Zitate. Andererseits funktionalisiert Optatian einschlägige Prätexte, um sich als virtuoser Dichter auszuweisen, der Bestandteile der literarischen Tradition in die innovative Textform eines Gittergedichts überführt. Im Sinn einer solchen (inter-)textuellen Fragmentierungsstrategie übersetzen Optatians *carmina* die Rezeptionsmodi des Konstantinsbogens in ein textliches Medium und bündeln sie performativ auf der Codexseite.

Literarische Fragmentierung: Text und Intertext in der spätantiken Literatur

Durch seine Kompositstruktur ist der Konstantinsbogen ein zentrales Monument für die Entwicklung spätantiker und frühmittelalterlicher Ästhetik. Nicht nur in historischer Perspektive, sondern auch für postmoderne und poststrukturalistische Denkweisen eröffnet der Bogen neue Deutungswege, die den Zusammenhang von Einheit und Fragment fokussieren.⁶⁰ Ob die verbauten *spolia* ihre semantische Spur mitführen oder sie für ihre Funktion im neuen Baukomplex zurückdrängen, ist ein entscheidender Faktor bei der Interpretation des Monuments.

Aus einer poststrukturalistischen Perspektive heraus hat die altphilologische Forschung verstärkt auf den postmodernen Charakter spätantiker Literatur hingewiesen. Seit Michael ROBERTS' einschlägiger Untersuchung spätantiker Poetologie aus dem Jahr 1989⁶¹ unternahmen zahlreiche Arbeiten den Versuch, das architektonische Modell von *spolia* auf die Verwendung von Intertexten in der spätantiken Literatur zu übertragen, so z. B. Maria Fabricius HANSEN.⁶²

When it comes to the history of architecture, building with *spolia* was governed by the same strategies of invention and transformation characteristic of the literary field. The process of finding, reinterpreting, and reorganizing the material was an act of fragmentation and reintegration, ‚commentary‘ and compilation.

Grundlage des architektonisch-literarischen Vergleichs ist ROBERTS' Feststellung, dass sich in spätantiken Texten, vor allem in Dichtung, ein innovatives Verhältnis von Hyper- und Hypotext zeige, das sich von Intertextualitätskonzepten früherer Epochen der römischen Literaturgeschichte abgrenzen ließe.⁶³

⁶⁰ Vgl. zum Konstantinsbogen als paradigmatischem poststrukturalistischem Konstrukt GUTTERIDGE 2010, 163–164, 167–168.

⁶¹ Vgl. besonders ROBERTS 1989, 57–58.

⁶² HANSEN 2003, 172. Vgl. ferner zu *spolia* als intertextuellem Modell in der spätantiken Literatur ELSNER/HERNÁNDEZ LOBATO 2017, 8–11; ELSNER 2000, 175–178; FORMISANO 2007, 282–284; HANSEN 2003, 168–172.

⁶³ Aktuelle Skalierungsmodelle und Taxonomien spätantiker Intertextualität bieten KAUFMANN 2017; MASTRANGELO 2016 und PELTTARI 2014, 115–160.

Optatias *carmina* zeigen einen spezifischen Umgang mit Intertexten, die in artifizierlicher Weise in die dreidimensionale Struktur der *cancellata* integriert sind. Der Dichter nutzt einschlägige Prätexte, um panegyrische Vorbilder aufzurufen.⁶⁴ Die Verweise reichen von direkten wörtlichen Zitaten bis zur Allusion panegyrischer Kontexte. Im Rahmen dieser Arbeit kann es nicht darum gehen, ein intertextuelles Skalierungsmodell der *carmina* Optatians zu entwickeln. Im Vordergrund der folgenden Überlegungen steht daher die Leitfrage, wie sich Optatians fragmentierte Einheiten – seien es Silben, Wörter, Sätze, metrische Einheiten oder intertextuelle Referenzen – auf der Rasterfläche zueinander verhalten.

3.2.2 Dynamische Textfragmente in einem geschlossenen Gitterraster (*carm.* 2, 18)

Die Gedichte 2 und 18 sehen auf den ersten Blick ähnlich aus. Beiden Texten liegt ein Basistext in Hexametern zugrunde, der das quadratische Buchstabenraster von 35 auf 35 Buchstaben exakt durchmisst. Ein jeweils vertikales und horizontales Mesostichon trennt den Grundtext in vier kleinere Quadrate. Ein umlaufender Intextvers rahmt das optisch erzeugte Gitter auf dem Grundraster beider *carmina*.⁶⁵

Sancte, tui vatis, Caesar, miserere serenus.

Verehrungswürdiger Kaiser, erbarme Dich erhaben Deines Dichters.

Alme, tuas laurus aetas sustollet in astra.

Gütiger, unser Zeitalter hebt Deine Triumphe zu den Sternen empor.

Dieser Vers bildet in beiden Gedichten sowohl den ersten als auch letzten Vers des Basistextes. Gleichzeitig erfüllt er auf der vertikalen Achse die Funktion eines Akrostichons und Telestichons. In beiden *carmina* formt das entstandene Intextquadrat eine semantische Einheit und visuelle Begrenzung des Textes. In *carmen* 2 kommt zur optischen und semantischen Geschlossenheit des Außenquadrates hinzu, dass der *versus intextus*, der den Text zu Beginn und am Ende einfasst, in Form zweier Mesosticha als Mittelachse fungiert. Im zweiten Gedicht sind demnach die vier kleinen Quadrate, die durch die Mesosticha entstehen, von denselben syntaktischen Einheiten umschlossen, die das gesamte Gedicht rahmen. In *carmen* 18 hingegen bilden zwei weitere Verse das innere Kreuz des Textes.⁶⁶ Die Variation an fragmentierten Texteinheiten, die sich zu einem geschlossenen Quadratmuster zusammensetzen, ist in *carmen* 18 entsprechend höher.⁶⁷

⁶⁴ RÜHL 2017, 244–252 bietet erste Überlegungen in diese Richtung und präsentiert einschlägige Interaktionsräume zwischen Optatians *carm.* und epischen Texten.

⁶⁵ *Carm.* 2.i.1, 18.i.1.

⁶⁶ *Carm.* 18.i.2: *aurea lux vatum silvae mihi praemia serva*, 18, i.3: *aucta deo virtus Musas magis ornat aperta*.

⁶⁷ Vgl. zu *carm.* 18 als permutativem Leselabyrinth ERNST 2002a, 236.

Zwar bilden beide *carmina* an der Oberfläche ein quadratisches Muster, jedoch unterscheiden sie sich dahingehend, wie sie den Raum innerhalb der Vierecke ausfüllen. In *carmen* 2 erscheint ein fortlaufender Vers geteilt in vier Teile aus jeweils acht Buchstaben innerhalb der Quadrate. In vertikaler Richtung ist dort zu lesen:⁶⁸

Aurea sic mundo disponas saecula toto.

So mögest Du Dein Goldenes Zeitalter auf dem ganzen Erdkreis verteilen.

In *carmen* 18 ist die innere Gestaltung der eingezogenen Textquadrate deutlich komplexer. Dort kreuzen sich in jedem der vier Kästchen zwei Versversatzstücke. Im ersten Quadrat links oben ergeben sich folgende diagonale Achsen:⁶⁹

I. Achse von links oben (1 × 1) nach rechts unten (18 × 18): *Aurea vict* | *orem pieta-*

II. Achse von links unten (1 × 18) nach rechts oben (18 × 1): *Augusti fl* | *orem pieta-*

Der Schnittpunkt beider Versbauteile liegt vor dem Buchstaben O in *victorem* und *florem*. An diesem Punkt kann der Leser frei entscheiden, in welche Richtung er weiter lesen möchte. Im ersten Textquadrat links oben sowie im dritten Viereck links unten bringt der Wechsellpunkt keinerlei semantische Veränderung für die Lektüre.⁷⁰ Anders gestaltet sich der permutative Mechanismus in den äußeren Textquadraten, die den begonnenen Hexameter schließen. Will der Leser den *versus intextus*, den er mit *aurea victorem pieta-* oder *Augusti florem pieta-* begonnen hat, zu Ende führen, bietet ihm das zweite Textquadrat rechts oben unterschiedliche Möglichkeiten. Wechsellpunkt seiner Lektüre ist der Buchstabe A auf Position 18 × 1 bzw. 18 × 18 des Gitterrasters:

Quadrat 2: -(a)s iuvat ar | *ma tropaea.*

Quadrat 2: -(a)s iuvat ar | *maque diva.*

Zusätzlich zum Leseweg über das zweite Intextquadrat oben rechts kann ein Leser den Hexameter über das vierte Quadrat rechts unten vollenden. Ausgangspunkt seiner Lektüre ist dann das zentrale A auf Position 18 × 18:

Quadrat 4: -(a)s sonat ub | *ere glaeba.*

Quadrat 4: -(a)s sonat ub | *ere lingua.*

⁶⁸ *Carm.* 2.i.2.

⁶⁹ *Carm.* 18.i.5, i.6.

⁷⁰ Variabel ist in beiden Quadraten nur der Teil des Versversatzstückes, der vor dem Wechselbuchstaben liegt. So ist im ersten kleinen Viereck der Anfang des Verses entweder *Aurea vict-* oder *Augusti fl-*. Der zweite Teil, *-orem pieta*, bleibt gleich. Dasselbe gilt für das dritte Quadrat unten links. Hier kann der Leser seinen Vers mit *Aonii frut-* oder *Aonios lat-* beginnen, führt ihn nach dem Kreuzungspunkt der beiden Diagonalen aber immer mit *-ices pieta* fort.

Doch auch dieser Pfad schöpft die Möglichkeiten der Intextlektüre noch nicht vollständig aus. Nimmt man die horizontalen Achsen des Textes hinzu, die in Form des 1. und 18. Verses des Basistextes die beiden oberen Quadrate von den unteren trennen, so entsteht ein weiteres Bauteil, das ohne Wendepunkt linear lesbar vorliegt.⁷¹

Die fragmentierte Struktur des Intextes in *carmen* 18 eröffnet dem Leser zahlreiche Möglichkeiten, den auf der linken Buchseite begonnenen Vers abzuschließen. In der Summe ergibt sich für den Intext folgende schematische Struktur:

Leseweg	Bauteil 1		Bauteil 2		Mesostichon: Zentrales A	Bauteil 3		Bauteil 4	
	semantisch variabel		semantisch statisch			semantisch statisch		semantisch variabel	
Quadrat 1 & 2	aurea vict-	o	-rem piet		a	-s iuvat ar-	m	-aque diva.	
					a	-s sustollet in astra.			
Quadrat 1 & 4					a	-s sonat ub-	e	-re glaeba.	
Quadrat 1 & 2	Augusti fl-	o	-rem piet		a	-s iuvat ar-	m	-a tropaea.	
					a	-s magis ornat aperta.			
Quadrat 1 & 4					a	-s sonat ub-	e	-re lingua.	

Wie das optische Raster an der Textoberfläche besteht auch der Intext aus vier Bauteilen, die dort, wo Abzweigungen möglich sind, durch einen Wendebuchstaben miteinander verbunden sind (O, A, E oder M). Schlägt ein Leser die Route über das zentrale A des Rasters ein, potenzieren sich seine Lektüremöglichkeiten. Von dort ausgehend hat er die Möglichkeit, sowohl diagonal nach rechts oben, diagonal nach rechts unten oder linear weiter zu lesen. Schlusspunkt seiner Lektüre ist immer der Buchstabe A, der das Telestichon in drei gleich große Teile teilt: *Alme tuas laurus aetAs sustollet in astrA* (*carm.* 18.i.1).

Das Gittermuster in *carmen* 2 führt in seinem inskribierten Text ein ähnliches, wenn auch nicht derart komplexes Verhältnis von visuell geschlossener Form bei gleichzeitiger offener Kombinatorik vor. Dort ist es der Buchstabe S, der als Scharnierstelle des Intextes fungiert und den Leser auf mögliche Wendepunkte seiner Lektüre hinweist.⁷²

Die *carmina* 2 und 18 erscheinen als permutative Lesequadrate auf der Buchseite und positionieren ihren Rezipienten in paradoxer Weise zum Gedicht. In ihrer

⁷¹ *Carm.* 18.1, i.1: -(a)s sustollet in astra; 18: -(a)s magis ornat aperta.

⁷² Vgl. zum *patchwork*-Charakter von *carm.* 2, bei dem der Buchstabe S vier gleich große Textquadrate zusammenhält wie ein Knopf, der unterschiedliche Stoffstücke miteinander verbindet, Kapitel 3.2.2.

Eigenschaft, trotz multipler Leserichtungen auf einem festen Gitterraster konzipiert worden zu sein, stehen sie in einer produktionsästhetischen Verbindung zu magischen Quadraten, die in Antike und Mittelalter weit verbreitet waren.⁷³ Die abgeschlossene Form und der semantisch gleichbleibende Vers, der das Viereck umrahmt, erzeugen in den *carmina* 2 und 18 den Wahrnehmungsmodus eines statischen Sprach-Gebildes, das der Dichter bis auf den letzten Buchstaben durchdacht hat. Zugleich ist ihr symmetrischer Aufbau, die exakte Positionierung von Wechselbuchstaben und Zergliederung des Textes in sprachliche Versatzstücke der Motor einer dynamischen Lektüre, die sich stets innerhalb des Textrahmens bewegt, jedoch zulässt, Einzelteile nach einem vorgegebenen Muster zu kombinieren. Das Paradoxon von optisch geschlossener Form und regelgeleiteter Kombinatorik resultiert in einer dynamischen Lektüre, die dem Leser das Gefühl vermittelt, aktiv an der Konstruktion des Textes beteiligt zu sein.

Carmen 2: Wunsch × Wunsch = Wunsch²

Der Wunsch des Dichters, Konstantin möge ihn aus dem Exil rehabilitieren, ist prägend für *carmen* 2. Zwar hatte Optatian sein Begehren bereits im Programmgedicht *carmen* 1 formuliert und eng mit dem Codex als synästhetisch erfahrbarem Medium verknüpft, jedoch erfolgt die performative Realisation seines Wunsches erst im zweiten Gedicht. Aufgrund enger thematischer und konzeptueller Analogien geht die Forschung heute davon aus, dass *carmen* 2 auch in den Ausgaben, die Konstantin zugänglich waren, auf das Programmgedicht folgte.⁷⁴ Für das Gedicht ist daher ein Entstehungszeitraum während der Exilzeit Optatians ab dem Winter 322/323 anzunehmen. Im Basistext spricht Optatian Konstantin als „Rächer für die Waffen des Bürgerkrieges“ (*armis civilibus ultor*, *carm.* 2.25) an, was auf den Sieg des Kaisers gegen Licinius im September 324 anspielt.⁷⁵ Die Abfassung des Textes lässt sich demnach auf den Zeitraum zwischen Herbst 324 und Juli 326, dem Termin der *vicen-*

⁷³ Das berühmteste magische Quadrat der Antike ist das Satorquadrat, dessen römische Überreste uns v. a. aus pompejanischen Graffiti und Ostraka bekannt sind, vgl. zum Satorquadrat HOFMANN 2001; HOFMANN 1977; MOELLER 1973. Ähnlich den *carm.* 2 und 18 operiert das Satorquadrat mit einem festgelegten Repertoire an Buchstaben, die gitterähnlich angeordnet sind. Ein Unterschied zwischen beiden Textsorten liegt darin, dass das Satorquadrat keine Wechselbuchstaben vorsieht. Während ein Leser der *cancellata* seinen Weg durch den Intext auch innerhalb eines Wortes wechseln kann, funktioniert ein Wechsel im Satorquadrat nur nach der Lektüre eines vollständigen Ausdrucks, der jeweils eine Zeile füllt. Jedoch sind die Rezeptionsrichtungen im Satorquadrat ungleich höher als in den Gittergedichten, da sich der vorhandene Text nicht an metrischen Gesetzen orientiert. HOFMANN 1977, 17–19 führt unter Verweis auf Optatians *cancellata* zahlreiche weitere Gründe an, das Satorquadrat nicht als *carmen figuratum* zu verstehen.

⁷⁴ Vgl. zum interpretatorischen Zusammenhang der *carm.* 1 und 2 Kapitel 2.2.1. Vgl. zur thematischen Verschränkung der Exiltopik mit dem poetischen und panegyrischen Raum beider Texte BRUHAT 2017.

⁷⁵ Vgl. zu dieser Deutung auch POLARA II. 1973, 29; KLUGE 1924, 337.

nalia perfecta in Rom mit Überreichung des Geschenkbuches an Konstantin, eingrenzen.

Optatians Hoffnung, Konstantin möge sich erhaben seines Schicksals im Exil erbarmen (*sancte, tui vatis, Caesar, miserere serenus, carm.* 2.1, 18, 35, i.1), fasst das Textquadrat auf allen Seiten ein. Als Akro-, Meso- und Telestichon trennt der Vers den quadratischen Text in zwei Spalten. In Form des 1., 18. und 35. Verses des Grundtextes fügt er den Spalten zwei horizontale Zeilen hinzu. Der Sequenzierung des Musters folgend teilt sich das Hexametergedicht in vier inhaltliche Teile:

V. 1: *votum*-Formel

V. 2–8: Ansprache und Anruf des Kaisers

V. 8–18: Anleitung für die Lektüre

V. 18: *votum*-Formel

V. 19–30: Enkomion auf die Tugenden Konstantins

V. 31–35: Wunsch des Dichters nach Entlassung aus dem Exil

V. 35: *votum*-Formel

Das symmetrische Kompositionsprinzip an der Textoberfläche hat seine Entsprechung in der inhaltlichen Gliederung des Basistextes. Auf die erste *votum*-Formel (*sancte, tui vatis, Caesar, miserere serenus, carm.* 2.1, i.1) folgen zwei metapoetisch aufgeladene Abschnitte (*carm.* 2.2–8, 8–18), die vom wiederholten Wunsch des Dichters (*sancte, tui vatis, Caesar, miserere serenus, carm.* 2.18) gerahmt werden. Analog dazu gestaltete Optatian die zweite Zeile der Textquadrate. Dort schließt sich an das Lob des Kaisers (*carm.* 2.19–30) die Bitte des Dichters an, Konstantin möge sein Exilierungsurteil noch einmal überdenken (*carm.* 2.31–35). Die feststehende Wunschform, die den Text eröffnet und in der Mitte teilt, beschließt den Grundtext (*sancte, tui vatis, Caesar, miserere serenus, carm.* 2.35).

Ansprache des Kaisers² (*carm.* 2.2–8)

Am Beginn des Grundtextes imaginiert der Sprecher sein düsteres Schicksal im Exil, das der Inspiration des Kaisers bedarf, um poetische Aktivität hervorzubringen:⁷⁶

*Auguste omnipotens, almo mortalia cuncta
numine laetificans, nobis ad gaudia nomen,
Constantine, tuum fecundi carminis ex hoc
te duce det Musas; nam tristis cura recusat
egregios actus: iam sedent crimina Parcae.
Tunc melius dominum te vox secure sonabit,
virtutum rector.*

Allmächtiger Augustus, während Du alles Vergängliche durch Dein gütiges Wirken gedeihen lässt, möge mir zur Freude Dein Name, Konstantin, aus diesem [sc. ersten Vers] eines unerschöpflichen Gedichts heraus unter Deiner Führung die Musen bringen; denn mein Kummer

⁷⁶ *Carm.* 2.2–8.

[sc. über die Exilierung] weist traurig Dichtungsprojekte von herausragender Qualität ab: Schon mögen die Parzen über die Vorwürfe zu Rate sitzen. Danach wird meine sorglose Stimme Dich als Herren auf [sc. noch] bessere Weise in einem Lied erklingen lassen, Du Lenker der Tüchtigkeit.

In die Ansprache an den Kaiser fügt der Dichter einen ersten Lektürehinweis für den Intext ein. Konstantins Name (*nomen tuum*, *carm.* 2.3–4), so wünscht es sich der Sprecher, solle ihm Freude (*nobis ad gaudia*, *carm.* 2.3) und musische Inspiration (*det Musas*, *carm.* 2.5) bringen.⁷⁷ Quelle seiner schöpferischen Erkenntnis möge nicht die helikonische Quelle oder ein inspiratorischer Wink sein, sondern das Gedicht selbst, das Konstantins Namen perpetuiert (*fecundi carminis ex hoc*, *carm.* 2.4).

Die Hoffnung des Dichters, Konstantins Name möge ihm poetische Eingebung bringen, realisiert sich in der doppelten Quadratstruktur des Intextes. Die Ansprache Konstantins (*Caesar*, *carm.* 2.i.1) vervielfacht sich in den *versus intexti* an allen Kreuzungs- und Wendepunkten der Vierecke.⁷⁸ Der Beginn dieser zweifachen semantischen Struktur ist der erste Vers des Grundtextes, der zugleich den ersten *versus intextus* formt (*carm.* 2.1, i.1). Dieser Vers rahmt das quadratische Gitter der gesamten Buchseite und läuft als Akro-, Meso- und Telestichon sowohl in horizontaler als auch in vertikaler Richtung über die Buchseite. Der Buchstabe S in der Ansprache Konstantins als *Caesar* stellt in den Intextquadraten die Schnittstelle dar, an der sich die Wunschformel des Dichters entweder neu erzeugt oder mit dem zweiten Versbauteil *-ar miserere serenus* verbindet. Programmatisch für die zentrale Stellung des Kaisers im Gedicht ist das mittlere S auf Position 18 × 18, das die horizontale und vertikale Achse des Textes zusammenhält. In einer leicht verzerrten Raute bildet der Name *Caesar* den Mittelpunkt des Quadratmusters. Die Attribute *sanctus* und *serenus* markieren Anfang und Ende des Verses (*sancte, tui vatis, Caesar, miserere serenus*, *carm.* 2.1, i.1). Den syntaktischen und optischen Raum zwischen dem Kaiser, der Anfang, Mitte und Schluss des Verses bestimmt, nimmt das Bittgesuch des Dichters nach Rehabilitation ein (*tui vatis miserere*, *carm.* 2.1, i.1). Das Ergebnis dieser Lektüre im Quadrat bezeichnet Optatian als *fecundi carminis* (*carm.* 2.4), ein unerschöpfliches Gedicht, das sich immer wieder selbst erneuert.

Fragmentierter Lektüreschlüssel (*carm.* 2.8–18)

Das geschlossene Muster an der Oberfläche und der identisch bleibende Intextvers suggerieren dem Leser, er könne die gleichbleibenden Textteile an jedem Schnittpunkt des Intextes zu vollständigen Hexametern zusammenführen. Ein genauer Blick auf die Anordnung der fragmentierten *versus intexti*, deren Funktionsweise

⁷⁷ Vgl. zum panegyrischen Wortspiel zwischen *numen* und *nomen* in *carm.* 2.3 SCHIERL/SCHIEDERGER LÄMMLE 2017, 291–292.

⁷⁸ Vgl. zu dieser Feststellung auch BRUHAT 2017, 267.

der Dichter im Fortgang des Grundtextes erklärt, enttarnt jedoch ein optisches Täuschungsmanöver:⁷⁹

*Potuit vix pangere versu
ista modo, et maesto sic saltim dicere vati;
vix mihi Calliope pavitanti conscia nutu
adnuat, ausa precem vatisque edicere fata
tristia, signato partes ut limite claudat
iure pari carmen, mediis ut consona in omni
sit nota prima sui, et sit pars extrema talis
ceu media, e primis occurrens aptius istic
ad laterum fines, et pars, quae dividit orsa
e medio, caput esse queat versuque referre:
Sancte, tui vatis, Caesar, miserere serenus.*

Kaum nur konnte Kalliope das hier im Vers verfertigen und auf diese Weise wenigstens zum traurigen Dichter sprechen; kaum nickte sie mir, der ich vor Angst zitterte, mit einer Geste der Zustimmung wohl wissend zu, nachdem sie es gewagt hatte, die Bitte und traurigen Schicksalsbestimmungen des Dichters bekannt zu machen, damit das Gedicht seine Teile mit einer gekennzeichneten Linie nach der gleichen Regel beschließt und im Ganzen das erste Zeichen [sc. der Buchstabe S bzw. der gesamte Vers, der immer gleich bleibt] mit den mittleren übereinstimme. Und der äußere Teil [sc. des Gedichts] sei so beschaffen wie der mittlere, während er dort ausgehend von den ersten [sc. Zeichen] passend angefügt in entgegengesetzter Richtung zum Ende der Seite läuft. Und der Teil, der das begonnene Textgewebe in der Mitte teilt [sc. die beiden Mesosticha] möge [sc. wieder] der Anfang sein und im Vers verkünden: Verehrungswürdiger Kaiser, erbarme Dich erhaben Deines Dichters.

In dieser kryptischen Leseanweisung betont Optatian das geschlossene Gefüge seines Textes (*claudat* | *carmen*, *carm.* 2.12–13), der sich aus syntaktisch gleichen Versbauteilen zusammensetze.⁸⁰ Sein Gedicht bestehe aus unterschiedlichen Teilen (*partes*, *carm.* 2.12), die durch eine gekennzeichnete Linie, die *versus intexti*, voneinander getrennt seien (*signato limite*, *carm.* 2.12). Das erste Zeichen (*nota prima*, *carm.* 2.14) sei so beschaffen wie das mittlere (*mediis ut consona*, *carm.* 2.13). Das S auf Position 1×1 bildet demnach sowohl in waagerechter als auch in senkrechter Leserichtung den Beginn des Wunschsatzes, der durch ein weiteres S auf 1×18 bzw. 18×1 halbiert wird. Zwar bezeichnet Optatian mit *nota* meist einen einzelnen Buchstaben, dem in der Komposition eines Gittergedichts unterschiedliche semiotische Ebenen eingeschrieben werden,⁸¹ jedoch scheint der Begriff hier über die übliche Verwendung hinauszugehen. *Nota prima* (*carm.* 2.14) verweist den Leser nicht nur auf den ersten Buchstaben des Gedichts, sondern auf den gesamten ersten Vers, der sich während seiner Lektüre potenziert.⁸² Denn auch der letzte Teil des Gittermus-

⁷⁹ *Carm.* 2.8–18.

⁸⁰ Vgl. zur schwierigen Deutung der Leseanleitung in *carm.* 2 POLARA II. 1973, 31, der *carm.* 2.12–17 als „obscurissimi et perdifficiles“ beschreibt.

⁸¹ Vgl. zum semiotischen Zeichenbegriff Optatians Kapitel 2.1.1.2.

⁸² Vgl. zu dieser Deutung POLARA II. 1973, 32; KLUGE 1925, 57–58.

ters (*pars extima*, *carm.* 2.14) – je nach Leserichtung das vertikale Telestichon ab 35×1 oder der letzte Vers des Basistextes ab 1×35 – sei von gleicher Gestalt wie die Mitte (*media*, *carm.* 2.15). Egal, ob der Kaiser zu Beginn den horizontalen oder vertikalen Leseweg wählt, er wird am Ende des Rasters beim finalen S (Position 35×35) ankommen. Von dort, so heißt es in Optatians Lesehinweis, verlaufe derselbe Vers noch einmal. Ausgehend vom *votum*-Vers in der ersten Zeile bzw. Spalte (*e primis*, *carm.* 2.15) sei die Wunschformel in entgegengesetzter Leserichtung, also um 90° gedreht, dem Muster entsprechend angefügt (*aptius*, *carm.* 2.15). In dieser Weise verlaufe sie bis zum Ende des Textquadrats (*occurrens | ad laterum fines*, *carm.* 2.15–16): je nach Leserichtung bis zur unteren Kante oder zum Telestichon rechts außen.

Eine ähnlich performative Dynamik erzeugt der Schluss der Leseanweisung, in der Optatian den Innenraum des textlichen Außenquadrates bespricht. Im Inneren des Rasters möge der Teil (*pars*, *carm.* 2.16), der den Basistext in der Mitte trennt (*dividit orsa | e medio*, *carm.* 2.16–17), genauso beschaffen sein wie der erste Vers des Gedichts (*caput esse queat versuque referre*, *carm.* 2.17). Gemeint sind die mittleren Achsen des Textes, das Mesostichon ab 18×1 und der 18. Vers des Basistextes, die sich in der Mitte des Textgitters kreuzen. Der Vers, der den selbstreferentiellen Teil des Gedichtes abschließt, ist derselbe, der die horizontale Mittelachse des Intextkreuzes bildet.⁸³

Grund- und Intext sind so wechselseitig aufeinander abgestimmt, dass die Leseanleitung im Grundtext mit dem *votum* schließt, das als *versus intextus* das gesamte Gedicht teilt und rahmt. In rezeptionsästhetischer Perspektive bildet das exakte Ineinandergreifen von Basis- und Intext ein hochgradig performatives Element. Für die Deutung des Basistextes erfüllt die Wiederholung der eingängigen *votum*-Formel in Vers 18 die Funktion eines motivierenden Moments für den Leser, der nach der Lektüre dieser rätselhaften Leseanweisung das Gefühl hat, den richtigen Leseweg eingeschlagen zu haben. In Bezug auf die Interpretation des Intextes liefert der Vers hingegen einen erneuten Beweis für die Gleichförmigkeit des Musters, das in der Wahrnehmung des Lesers Staunen über die syntaktisch-parallele Text-Quadratur erzeugt.

In seiner Intext-Leseanleitung gibt der Dichter bezeichnenderweise keine Reihenfolge für die Lektüre vor. Optatian legt es bewusst darauf an, die Dynamik eines individuellen Leseprozesses in seine Konstruktion einzukalkulieren. Die Bezeichnungen des Grundtextes, an welchen Stellen sich Anfang und Ende des Textquadrates befinden, können sowohl in vertikaler als auch in horizontaler Leserichtung gedeutet werden.⁸⁴ Die viereckige Struktur eignet sich dazu, die Buchseite um 90° zu drehen. In diesem Fall wechseln die waagerechten und senkrechten *versus intexti* ihre Funktion und erfordern eine retrograde Lektüre, was das Lesevergnügen zusätzlich steigert. Die Frage, nach welcher gleichbleibenden Regel (*iure pari*, *carm.* 2.13)

⁸³ *Carm.* 2.18: *sancte, tui vatis, Caesar, miserere serenus.*

⁸⁴ *Carm.* 2.14: *nota prima pars extima*, 15: *e primis*, 16: *ad laterum fines orsa*, 17: *caput*.

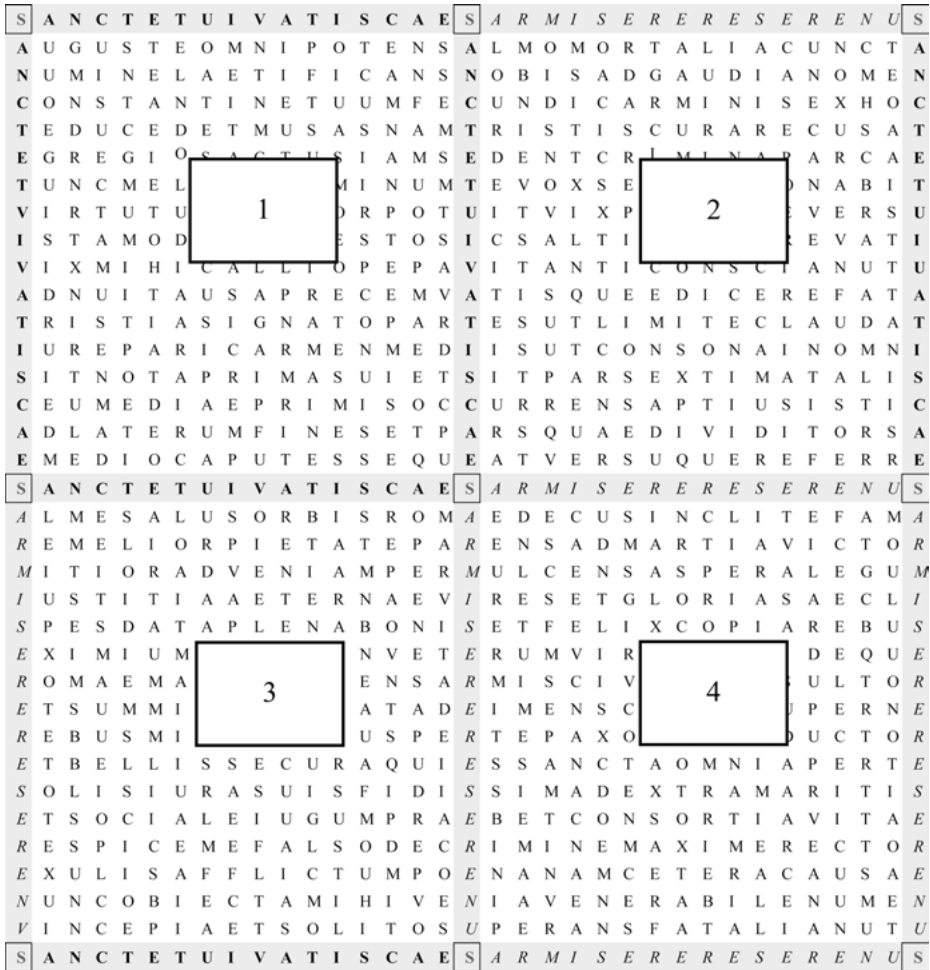
Konstantin die Teile des Textes zusammenführt, kann daher in unterschiedlicher Weise beantwortet werden.

Das Verhältnis von Einheit und Fragment im Intext von *carmen* 2

Carmen 2 liegen unterschiedliche Mechanismen der Vereinheitlichung zugrunde, die bei genauer Analyse hochgradig fragmentiert erscheinen. Ein erstes Element zur Stiftung von Einheit bilden die metrischen Gesetze des Hexameters. Basis- und Intext bestehen aus daktylischen Hexametern. In anderen *cancellata* nimmt der Dichter mit ähnlichen Begriffen wie *iure pari* (*carm.* 2.13) auf die metrisch einheitliche Gestaltung der miteinander verbundenen Textebenen Bezug und stellt diesen Sachverhalt als besonders virtuoseres Charakteristikum seiner Dichtung aus.⁸⁵ Instrument einer solchen, von Quantitäten geleiteten Lektüre ist die Fragmentierung des vorhandenen Wortmaterials in Versfüße und deren Bemessung in kurze und lange Silben.

Neben den Gesetzen des Metrums, an denen sich Konstantin bei der Text- und Intextlektüre orientieren kann, leitet ihn vor allem das quadratische Muster an der Textoberfläche. Die gleichmäßige Verteilung des Eck- und Mittelbuchstabens S bietet dem Leser Orientierung und zeigt Anfang, Mitte und Ende eines Verses an. Aber zugleich führt ihn diese Lesehilfe in die Irre, denn nicht an jedem S kann das *votum* (*sancte, tui vatis, Caesar, miserere serenus, carm.* 2.1, i.1) vollständig zusammengesetzt werden. Eine schematische Darstellung von *carmen* 2 zeigt die fragmentierte Struktur des Intextgitters, das sich aus nur zwei Versatzstücken zusammensetzt (Abb. 7). Das mittlere S jeder Zeile bzw. Spalte verbindet die beiden Teile des Wunsches *sancte tui vatis Cae-* und *-ar miserere serenus* miteinander. Voraussetzung ist, dass der Leser seine Leserichtung nicht wechselt, denn die Anordnung der Bauteile folgt einer klaren symmetrischen Struktur. Der erste Teil des Verses (**fett**) steht am Beginn einer horizontalen Intextreihe (1×1 , 1×18 und 1×35) sowie am Anfang des Akro-, Meso- und Telestichons. Der hintere Teil des *votum* (*kursiv*) ist komplementär dazu auf dem Gitterraster platziert. Er bildet einerseits den Schluss der horizontalen Reihen. Andererseits beschließt er die drei vertikalen Spalten. In der Summe umgibt das erste Versbauteil *sancte tui vatis Cae(s)-* das kleine Textquadrat oben links (1), wohingegen der hintere Teil des Verses *-(s)ar miserere serenus* das vierte Quadrat unten rechts rahmt (4). Beginnt der Kaiser seine Lektüre beim ersten S auf Position 1×1 und liest linear zum kommenden S auf Punkt 1×18 , so kann er dort nicht auf die vertikale Leseebene wechseln, ohne eine Doppelung des ersten Versbauteils in Kauf zu nehmen. Die Ansprache des Kaisers mit *sancte* sowie die Bezeichnung des Dichters als *tui vatis* verdoppeln sich bei einer solchen Lektüre – ein effektiver panegyrischer Clou, der im Fortgang noch näher betrachtet wird. Nur das zentrale S in der Mitte des Gitters (18×18) erlaubt eine syntaktische Verbindung der waagerech-

⁸⁵ Vgl. u. a. *carm.* 18.24: *pari rythmo*; *carm.* 6.8: *de perpete metro*, 10: *nullo discrimine metri*.

Abb. 7: Schematische Darstellung der Gitterstruktur von *carmen* 2.

ten und senkrechten Intextverse. Die Gleichförmigkeit des Intextes, bei der Anfang, Mitte und Ende übereinstimmen (*carm.* 2.8–18), führt in einer konkreten Lektüresituation zur Suche nach passenden syntaktischen Scharnierstellen. Das einheitsstiftende Moment ist für den Leser das Kompletieren des Wunschverses, der sich wie ein Bauteil aus zwei Kompositfragmenten über das Grundraster zieht.

Die Lektüremöglichkeiten des Intextes in *carmen* 2 erschöpfen sich jedoch nicht in den vorgegebenen Strukturen. Vielmehr kann ein Leser auch solche Fragmente semantisch zusammenführen, die durch kein gemeinsames S miteinander verbunden sind. Die beiden Kompositteile des umlaufenden *versus intextus* erlauben es dem Leser, den ersten Teil des Wunschsatzes dem Akrostichon zu entnehmen und ihn mit dem Ende des ersten Verses im Basistext zu verbinden (*carm.* 2.1). Bei dieser

Lektüreform verlässt der Leser die vorgegebene Leserichtung des Intextes, die ihm suggeriert, dass er nur an den Kreuzungsstellen semantische Verbindungslinien ziehen kann, die durch ein gemeinsam besetztes S miteinander verknüpft sind. Auf diese Weise erhält der Kaiser als erster Leser die Möglichkeit, die beiden Intextbauteile endlos zusammenzusetzen, wodurch sich der Wunsch des Dichters nach Rehabilitation perpetuiert.

Der permutative Gestus losgelöster Fragmente in *carmen* 2 schreibt dem Kaiser die Rolle einer einheitsstiftenden Instanz zu. Zwar suggerieren das geschlossene Muster an der Oberfläche sowie die gleichmäßige Verteilung des Kreuzungsbuchstaben S ein lineares Lektüreverfahren, bei dem sich ein Glied an das andere knüpft, jedoch bricht diese Sicherheit für den Leser bei genauer Beschäftigung mit dem Intext ab. Aus der optisch geschlossenen quadratischen Einheit wird in der Lektüre ein Kompositraster zweier Versversatzstücke, die der Leser in dynamischer Weise miteinander kombiniert. Der Kaiser tritt als adressierter Leser in die Rolle des Einheitsstifters. Während seiner Lektüre erzeugt er selbst den Status, den er auf der politischen Ebene bereits erreicht hat. Konstantin agiert als *rector orbis*, als Kaiser eines aus Ost- und Westreich vereinten *Imperium Romanum*.

Komposit-*panegyricus* auf Konstantins Goldenes Zeitalter (*carm.* 2.19–30)

Folgt man der argumentativen Struktur des Grundtextes ist der Kaiser bereits in der Mitte (*carm.* 2.18) der erfolgreiche ideale Leser. Konstantin gelang es, den vieldeutigen Lektüreschlüssel, den der Dichter ihm zur Entschlüsselung bereitstellte, in die Tat umzusetzen. Indem er als erfolgreicher Dekonstrukteur des Textquadrats anschließend die Intextfragmente zu sinnstiftenden Einheiten zusammenführte, erlebte er die performative Dimension des Textes, Fragmentarisches in einer Einheit zu binden, bereits während der Lektüre. Dennoch kommt *carmen* 2 nicht ohne eine enkomiastische Passage aus, in der die *persona* des Dichters zugunsten des Kaiserlobes zurücktritt:⁸⁶

*Alme, salus orbis, Romae decus, inclite fama,
re melior, pietate parens, ad Martia victor,
mitior ad veniam, permulcens aspera legum
iustitia, aeternae vires et gloria saeculi,
spes data plena bonis et felix copia rebus,
eximium columen veterum virtute fideque,
Romae magne parens, armis civilibus ultor,
et summi laus grata dei, mens clara, superne
rebus missa salus, per te pax, optime ductor,
et bellis secure quies, sancta omnia per te.
Solis iura suis fidissima dextra maritis
et sociale iugum praebet, consortia vitae.*

⁸⁶ *Carm.* 2.19–30.

Gütiger, Heil des Erdkreises, Zierde Roms, in Erzählungen der Leute vielgenannt, in Tat und Wirklichkeit noch viel besser, durch Deine Pflichterfüllung ein Vater, ein Sieger im Krieg, [sc. jedoch] milder bei Gnadenerweisen, während Du Hartes mit der Gerechtigkeit der Gesetze besänftigst, Du Kraft und Ruhm unseres ewigwährenden Zeitalters, geben Deine guten Taten reichhaltig Hoffnung und glückbringende Fülle, in Tüchtigkeit und Treue bist Du der herausragende Gipfel Deiner Ahnen, ein großer Vater Roms, ein Rächer mit Bürgerkriegswaffen und ein Lob, das dem höchsten Gott willkommen ist, ein klarer Verstand, ein der Welt von oben geschicktes Heil, durch Dich [sc. gibt es] Frieden, Du bester Führer, und vor Kriegen sichere Ruhe, alles ist durch Dich geschützt. Deine sehr treue rechte Hand reicht ihren Ehemännern Verordnungen des Sol dar und das eheliche Joch, die Gemeinschaft des Lebens.

Auf eine dreifache Ansprache des Kaisers (*alme, salus orbis, Romae decus, carm.* 2.19) folgt ein Katalog seiner herrschaftlichen Tugenden. Angefangen bei Konstantins Pflichttreue (*pietate parens, carm.* 2.20), seiner militärischen Sieghaftigkeit (*ad Martia victor, carm.* 2.20) mit den im Vergleich recht milden Gnadenerweisen (*mitior ad veniam, carm.* 2.21) und der ihm eigenen Gerechtigkeit in der Gesetzgebung (*legum | iustitia, carm.* 2.21–22) reiht der Sprecher zahlreiche tugendhafte Eigenschaften des Kaisers parataktisch aneinander.

Der elf Verse umfassende Abschnitt bietet einen fragmentarischen Komposit-*panegyricus* der Regierungszeit Konstantins. Neben den klassischen Herrschertugenden *pietas, iustitia, clementia* und *virtus* finden ein Lob der dynastischen Abstammung des Kaisers sowie seine Errungenschaften im Bürgerkrieg gegen Licinius Erwähnung, durch dessen Niederlage Konstantin das zuvor in Ost- und Westteil geteilte Imperium unter einem Herrscher wiedervereinigte.⁸⁷ Das Enkomion gipfelt in einer „religiös-kosmischen Überhöhung“⁸⁸ Konstantins. Als Verherrlichung Gottes (*summi laus dei, carm.* 2.26) und vom Himmel geschickter Heilsbringer (*superne | missa salus, carm.* 2.26–27) geschehe Frieden nur durch ihn.⁸⁹ Durch Konstantin sei alles geschützt (*sancta omnia per te, carm.* 2.28). Insgesamt zeichnet Optatian das Bild eines Goldenen Zeitalters, in dem Frieden, Gerechtigkeit und Wohlstand (*felix copia, carm.* 2.23) herrschten. Die immerwährende Dauer dieses Zustands garantiere der Kaiser als „Kraft und Ruhm eines ewigwährenden Zeitalters“.⁹⁰

Das Ende des Enkomions wirkt bizarr. Anstatt Konstantins Goldenes Zeitalter mit einer abschließenden Formel zu würdigen, geht der Dichter auf die Ehegesetzgebung des Kaisers ein.⁹¹ Im Speziellen scheint den Dichter das Gesetz gegen Ehebruch zu interessieren.⁹² Nach diesem Gesetz, das im Codex Iustinianus überliefert ist, stand für Männer und Frauen, die sich des Ehebruchs schuldig gemacht hatten,

⁸⁷ Vgl. zur Adaption augusteischer Herrschaftsprogrammatik besonders *carm.* 7 in Kapitel 3.1.4.

⁸⁸ WIENAND 2012a, 390.

⁸⁹ *Carm.* 2.27–28: *per te pax | et bellis secure quies.*

⁹⁰ *Carm.* 2.22.: *aeternae vires et gloria saeculi. Aeternae vires saeculi* lässt sich nur als Enallage verstehen. Der Sprecher imaginiert ein immerwährendes Goldenes Zeitalter.

⁹¹ *Carm.* 2.29–30: *Solis iura suis fidissima dextra maritis | et sociale iugum praebet, consortia vitae.*

⁹² POLARA II. 1973, 33.

die Todesstrafe.⁹³ Auf die neuen Verordnungen zu Ehe und Familie geht auch der *rhetor* Nazarius in seinem *panegyricus* aus dem Jahr 321 ein. In seiner Darstellung des Konstantinischen *aureum saeculum*, mit der er seine Rede beschließt, formuliert er, dass „neue Gesetze aufgestellt [sc. sind], die Gesittung zu verbessern und die Lasterhaftigkeit zu bändigen.“⁹⁴ Glaubt man dem Testimonium bei Firmicus Maternus, nach dem ein Mann, dessen Karriereweg mit Optatians in Einklang zu bringen ist, wegen Ehebruchs verbannt wurde, so könnte man in *carmen* 2.29–30 eine direkte Bezugnahme des Dichters auf seinen Verbannungsgrund sehen, der uns ansonsten vollkommen unbekannt ist.⁹⁵

Aus vier macht eins: Konstantin als Einheitsstifter (*carm.* 2.i.2)

Die Metaphorik des Konstantinischen *aureum saeculum* tritt an einer weiteren prominenten Stelle des Textes zu Tage. Neben der *votum*-Formel, die dem quadratischen Muster der *versus intexti* eingeschrieben ist, verläuft ein zweiter Intextvers innerhalb der vier kleinen Textquadrate. Dieser Hexameter ist in vertikaler Leserichtung in vier Teile à acht Buchstaben geteilt und enthält einen erneuten Wunsch an den Kaiser:⁹⁶

Aurea sic | mundo dis | ponas sae | cula toto.

So mögest Du Dein Goldenes Zeitalter auf dem ganzen Erdkreis verteilen.

Dieses dichterische *votum* bezieht sich nicht auf Optatians erhoffte Entlassung aus dem Exil, sondern auf Konstantins konkrete Herrschaftsausübung. In performativer Weise projiziert der Sprecher die Etablierung eines Goldenen Zeitalters unter Konstantin auf die Darstellung und Funktionsweise seines Textes. *Sic* (*carm.* 2.i.2) kommt bei der Erzeugung dieser performativen Dimension eine Schlüsselrolle zu, die sich in einen panegyrisch-semanticen und einen rezeptionsästhetisch-operativen Bereich scheidet.

Erstens verbindet das *sic* den panegyrischen Gestus, die devotionale Ansprache des Kaisers und seine Rolle als Einheitsstifter des römischen Reiches mit der optischen Gestaltung des Gedichts. Im Basistext führt der Sprecher Konstantin als vollkommenen Kaiser vor, dessen größter Verdienst es ist, das Reich durch seine Taten und Tugenden befriedet und geeint zu haben.⁹⁷ Der viergeteilte, vertikal verlaufende Intextvers (*carm.* 2.i.2) stellt die Eigenschaft Konstantins optisch aus, indem er die getrennten Quadrate zu einem semantischen Element fügt. Die zentrale Stellung

⁹³ Cod. Iust. 9.9.29.4. Vgl. zu Konstantins Ehegesetzgebung PIEPENBRINK 2010, 104–107.

⁹⁴ *Pan. Lat.* 4[10] 38.4: *novae leges regendis moribus et frangendis vitiis constitutae*, Übers. MÜLLER-RETTIG 2014.

⁹⁵ Firm. *Math.* 2.29.

⁹⁶ *Carm.* 2.i.2.

⁹⁷ *Carm.* 2.19–30.

des Namens *Caesar* an der Mittelachse des Intextkreuzes intensiviert diese Deutung. Konstantin tritt als Einheitsstifter von Text und Reich zugleich auf. In dieser Hinsicht verbindet Optatian die detaillierte Abstimmung von Grund-, Intext und Muster mit der panegyrischen Semantik des Gedichts. Wie Konstantin aus vier vormalig getrennten Herrschaftsbereichen der Tetrarchie ein Reich bildete, ist er in *carmen* 2 das Zentrum des Gitterrasters. Als Leser verteilt er das Lob seines *aureum saeculum* so über den Text, wie er aus der Perspektive des Dichters fortan Wohlstand, Frieden und Ruhe in die Welt tragen wird.⁹⁸

Zweitens resultiert aus der wechselseitigen Bezugnahme von inhaltlicher und visueller Textgestalt ein performatives Element für die Lektüre. Konstantin tritt in *carmen* 2 nicht nur in panegyrischer Hinsicht als Begründer eines Goldenen Zeitalters in Erscheinung, sondern übernimmt diese Rolle auch als aktiver Rezipient des *cancellatum*. Indem er die Bausteine des umlaufenden Intextverses immer wieder neu miteinander verbindet, vollzieht er den Akt der Vereinheitlichung des Imperiums, den er mit seinem Sieg über Licinius 324 vollzogen hat. Die Lektüre von *carmen* 2 weist einen hohen Grad an Ereignishaftigkeit auf, die sich nicht nur darin erschöpft, die Handlungen des Kaisers inhaltlich zu rühmen. Um das performative Moment der Lektüre zu erzeugen, bedient sich Optatian des Paradoxons von Fragment und Einheit. Im Rezeptionsakt des Kaisers entsteht ein ambivalentes Wechselspiel von statischer Textgestaltung und dynamischer Kombinatorik.

Über den aktiven Leseakt hinaus nutzt Optatian die paradoxe Machart des Textes, um sein persönliches Ziel, die Rückkehr aus dem Exil, performativ zu inszenieren. Zu Beginn und am Ende des Grundtextes formuliert der Sprecher seinen ausführlichen Wunsch, aus dem Exil entlassen zu werden.⁹⁹ Der Dichter liefert sich dem Urteil des Kaisers vollkommen aus.¹⁰⁰ Dieses ehrfürchtige Verhältnis spiegelt sich in der Lektüresituation, in der Konstantin als aktiver Konstrukteur des Textes auftritt, der die Deutungshoheit über den Text besitzt. Zwar präsentiert sich der Dichter gegenüber dem Kaiser in einem devotionalen Gestus, jedoch erzeugt er mit dem ausführlichen Lektüreschlüssel im hexametrischen Basistext jene Art von Bewunderung, vor der er zu Textbeginn demütig zurückweicht.¹⁰¹ Als *self-fulfilling prophecy* kündigt der Sprecher zuerst ein qualitativ hochwertiges Gedicht an, dessen

⁹⁸ *Carm.* 2.i.2: *aurea mundo disponas saecula toto*. Eine ähnliche Idee äußert PIPITONE 2012a, 119 zur Gestaltung von *carm.* 18, dessen vier Quadrate zusätzlich von zwei Diagonalen durchmessen werden: „un’immagine della dimensione tetrarchica dell’impero, condensata nelle mani dell’imperatore-dedicatario?“ Zusammen mit dem hochgradig performativen Leseakt, in dessen Rahmen sich der Text gleichsam so vereinigt wie das Reich unter der Führung Konstantins, ist dieser Aussage, die PIPITONE noch als Frage formuliert hatte, nur zuzustimmen. Vgl. zu *carm.* 18 Kapitel 3.2.2.

⁹⁹ *Carm.* 2.1–8, 31–35.

¹⁰⁰ *Carm.* 2.32–33: *nam cetera causae | nunc obiecta mihi venia*.

¹⁰¹ Der Dichter zittert vor Angst, dass er sein anspruchsvolles Dichtungsprojekt im Exil ohne die Gunst des Kaisers nicht vollenden kann, vgl. *carm.* 2.10–12: *vix mihi Calliope pavitanti conscia nutu | adnuit, ausa precem vatisque edicere fata | tristia*.

Realisation er zum Zeitpunkt seiner Exilierung nicht garantieren kann, da ihm die nötige Nähe zum Kaiser fehle.¹⁰² Optatian legt es nun darauf an, Konstantin die Rolle des Textproduzenten zuzuschreiben, ohne dessen intellektuelle Arbeit das Gedicht nur aus fragmentarischen Teilen ohne einheitliches Ganzes besteht. In Wahrheit ist jedoch nicht der Kaiser, sondern der Dichter der kongeniale Ideengeber des paradoxen Verhältnisses zwischen Text und Leser.

Optatian konstruiert in *carmen* 2 eine intellektuelle Gemeinschaft mit dem Kaiser, die selbst die Grenzen des Exils überwindet. Der abschließende Wunsch des Dichters, Konstantin möge über seine Exilierung nachdenken und mit gewohnter Zuneigung die Bestimmungen, die das Schicksal ihm auferlegt hat, überwinden, ist daher auch als Hoffnung nach poetischem Lob zu verstehen.¹⁰³ Mit der Zusendung eines virtuosen Textes, in dem sich unterschiedliche Deutungsräume performativ überlagern, erhoffte sich Optatian sicher nicht nur die Rehabilitation in seinen alten Wirkkreis der römischen Senatsaristokratie. Mindestens gleichwertiges Ziel des Dichters war es, die Bewunderung des Kaisers für die Konstruktion eines solch innovativen Kunstwerks zu wecken, das offen und geschlossen zugleich ist.

Zusammenfassung: Das quadratische Verhältnis von Einheit und Fragment in *carmen* 2

Carmen 2 ist ein fragmentiertes Ganzes. Die Lektüre des Kaisers hält den Text auf der inhaltlichen, visuellen und operativ-performativen Ebene zusammen. Der Grundtext ist klar sequenziert. Das dreifache *votum* an Anfang, Mitte und Ende des Rasters (*carm.* 2.1, 18, 35) teilt den Text in zwei Hälften, die sich wiederum zu zwei inhaltlichen Sequenzen fügen. Ein Anruf des Kaisers zur poetischen Inspiration (*carm.* 2.2–8) und eine abschließende Bitte, den Dichter aus dem Exil zu entlassen (*carm.* 2.31–34), bilden die Rahmung der vier inhaltlichen Abschnitte. Die übrigen korrespondierenden Teile bestehen aus der Leseanweisung (*carm.* 2.8–18) und einem Miniatur-*panegyricus* in Kompositstruktur (*carm.* 2.19–30).

Das geschlossene Quadratmuster an der Oberfläche entspricht dem klar strukturierten Basistext. Die fragmentierten Einheiten des Intextes können vom Kaiser nach einer vorgegebenen optischen, metrischen oder semantischen Regel zusammengestellt werden. Die Variation parallel gestalteter Textbausteine erfolgt nach einem reglementierten Schema. Zwar leistet die permutative Eigenschaft des Intextes eine starke Aktivierung des Lesers, jedoch agiert dieser aufgrund starrer Verbindungslinien zwischen den vier Quadraten in immer gleichbleibenden semantischen und syntaktischen Strukturen. Die Erzeugung einer konstanten Wunschformel an den Kaiser ist das erklärte Ziel des Textes, wodurch sich der ergebene Sprechgestus des Dichters in der Wahrnehmung des Kaisers perpetuiert.

¹⁰² *Carm.* 2.5–6: *nam tristis cura recusat | egregios actus.*

¹⁰³ *Carm.* 2.31–32: *respice me falso de crimine, maxime rector, | exulis afflictum poena, 34: vince pia et solito superans fatalia nutu.*

Carmen 18 setzt Fragment und Einheit in noch komplexerer Weise zueinander in Beziehung. Hier stellt das umlaufende Außenquadrat im Inneren multiple Permutations- und Kombinationsmöglichkeiten bereit, die semantische und syntaktische Variation erzeugen. Der Kaiser tritt in *carmen* 18 als Strategie seiner eigenen Lektüre auf, dem es gelingt, das kompositorische Prinzip, das der Dichter seinem Text eingeschrieben hat, nach und nach zu entschlüsseln.

***Carmen* 18: Lektüre im Quadrat²**

Die *carmina* 2 und 18 sind sowohl in gestalterischer Hinsicht als auch in Bezug auf ihre programmatischen Aussagen zu Panegyrik und Poetologie miteinander verwandt.¹⁰⁴ Beide Texte rahmt ein jeweils gleichbleibender *versus intextus*. Die durch ein horizontales und vertikales Mesostichon eingelassenen Textquadrate teilen den Text in vier Teile. Diese Vierecke werden in *carmen* 18 von jeweils zwei Versbauteilen diagonal durchmessen, die dem Leser zusätzliche Lektüremöglichkeiten bieten.

Doch auch das panegyrische Programm in *carmen* 18 gleicht dem zweiten Gedicht. Wie im enkomiastischen Teil von *carmen* 2 bezeichnet der Dichter den Kaiser im Grundtext als „Rächer“ (*ultor*, *carm.* 18.12).¹⁰⁵ Mit dieser Ansprache bezieht sich Optatian nicht auf Konstantins Bürgerkriegssieg gegen Licinius, sondern auf seine militärischen Erfolge gegen sarmatische und gotische Völkerschaften im Jahr 322.¹⁰⁶ Wie in *carmen* 2 spielt die Wiedervereinigung eines zuvor in West- und Ostteil geteilten Reiches eine zentrale Rolle im Grundtext von *carmen* 18. Der Dichter preist Konstantins militärische Verdienste im Osten, die dazu geführt haben, dass das Reich unter seiner Herrschaft vereint ist.¹⁰⁷ Die Formulierung, Konstantin halte erhaben die Regierungsgeschäfte des griechischen Reichsteils inne,¹⁰⁸ steht am Beginn einer katalogartigen Aufzählung militärischer Errungenschaften. Zugleich ist der Ausdruck ein Verweis auf Konstantins Sieg gegen Licinius 324, dessen Amtsgeschäfte auf Konstantin übergangen.

104 *Carm.* 18 ist in der Optatian-Forschung bisher kaum ausführlich besprochen worden. HERNÁNDEZ LOBATO 2017, 473–477 und SQUIRE 2017b, 54–58 gehen v. a. auf die geschlossene Form des Textes ein, die zugleich eine unendlich scheinende Lektüre impliziert. Vgl. zum kompositorischen Prinzip von *carm.* 18 im Hinblick auf Symmetrie und Komplexität LEVITAN 1985, 261–263. BRUHAT 1999, 154–170 bespricht die Kombinatorik in *carm.* 18 und ordnet Optatians Verfahren in den Kontext der französischen Oulipo-Bewegung der 1960er-Jahre ein. In einem weiteren Kapitel diskutiert sie die Thematik der Feldzüge Konstantins im Donaugebiet, die im Basistext eine zentrale Rolle einnehmen (249–269). Eine ausführliche Analyse der intratextuellen Wirkmechanismen zwischen der textlichen und bildlichen Dimension des Gedichtes steht bisher aus.

105 Vgl. *carm.* 2.25: *armis civilibus ultor*.

106 *Carm.* 18.11–12: *vincere florenti Latiales Sarmata ductu | rex tibi posse Getas viso dat limite, ultor*.

107 *Carm.* 18.3–15.

108 *Carm.* 18.3: *serenus habes munia Graium*.

Aufgrund zahlreicher Übereinstimmungen mit *carmen* 2 kann für *carmen* 18 ein ähnlicher Entstehungszeitraum angenommen werden. Optatian befand sich ab den Wintermonaten 322/323 im Exil, wo er vermutlich beide Texte verfasste. Wegen der Anspielung auf Konstantins Sieg im Bürgerkrieg lässt sich der Entstehungszeitraum auf die Zeit nach Herbst 324 eingrenzen.¹⁰⁹ Die kompositorische und programmatische Nähe zu *carmen* 2 macht es möglich, dass auch *carmen* 18 für die Geschenkausgabe konzipiert wurde, die der Dichter dem Kaiser anlässlich seiner *vicennalia perfecta* überbringen ließ.¹¹⁰ Dementsprechend bilden das Frühjahr und die Monate des Frühsommers 326 den *terminus ante quem* für die Abfassung von *carmen* 18.¹¹¹

Der Grundtext von *carmen* 18 ist in ähnlicher Weise sequenziert wie in *carmen* 2, wobei im 18. Gedicht ein ausführlicher Lektüreschlüssel fehlt. Auf eine Ansprache des Kaisers (*carm.* 18.1–2) folgt ein ausführliches Enkomion, in dem Konstantins militärische Erfolge im Ostteil des Reiches Lob finden (*carm.* 18.3–15). Ein Musenanruf an den Kaiser (*carm.* 18.17–19) eröffnet zwei kurze poetologische Sequenzen (*carm.* 18.20–21, 23–24), die performativ einen *votum*-Vers integrieren (*carm.* 18.22). Der Text schließt mit einem weiteren *panegyricus* auf die Taten und Tugenden Konstantins (*carm.* 18.25–34) und der Wiederholung des ersten Verses, der zugleich den äußeren Rand des Textgitters formt.¹¹²

109 POLARA II. 1973, 103 kommt zu einem anderen Schluss. Für ihn ist *carm.* 18 nicht viel später als das Jahr 322 entstanden, was er u. a. aus der Bezeichnung Konstantins mit *avus* (*carm.* 18.26) herleitet. Konstantins Sohn Crispus habe mit seiner Frau Helena im Jahr 322 einen Sohn bekommen und den Kaiser somit zum Großvater gemacht. Jedoch scheint die Bezeichnung Konstantins als *avus* an dieser Stelle nicht auf seine persönliche Stellung innerhalb der kaiserlichen Familie bezogen zu sein. Optatian ist vielmehr darum bemüht, Konstantins Goldenes Zeitalter mit dem Gedanken einer neuen kaiserlichen Dynastie zu verbinden, vgl. zur Konzeption einer Konstantinischen *domus divina* bei Optatian WIENAND 2012b. Eine ähnliche Verwendung des *avus*-Motivs bietet *carm.* 10.i.3: *pater imperas, avus imperes*. Die Deutung von WIENAND 2012b, 234, es handle sich beim in *carm.* 10.i.3 angesprochenen *pater* um Constantius Chlorus, den Vater Konstantins, kann ich mit der Adressierung des Verses an Konstantin nicht in Einklang bringen. Vgl. zu Crispus, der in der Ahnenreihe nach Konstantin, Constantius Chlorus und Claudius Gothicus steht, auch *carm.* 9.24: *avis melior*; *carm.* 10.29: *atavo summo melior*.

110 POLARA II. 1973, 103 sieht in der Gestaltung von *carm.* 18 eher Parallelen zu den *carm.* 6 und 7. Aus dieser kompositorischen Nähe macht er sein stärkstes Argument für die Entstehung des Textes in den Jahren 322 bis 324: „maximum autem firmissimumque mihi videtur argumentum eodem artificio in hoc carmine Optatianum usum esse atque in carminibus VI et VII, quae annis 322–24 conscripta diximus; artificium autem ad talem hic perfectionem absolutionemque poeta provexit, ut carmen XVIII alterum ex Optatiani potissima opera iure habendum sit.“ Vgl. zur Zusammensetzung des Geschenkorpus Kapitel 2.2.1.

111 Die hier vorgeschlagene Datierung weicht auch von BRUHAT 1999, 501 ab, die in ihrem *Tableau chronologique* das Jahr 329 angibt, vgl. zu ihren Argumenten, das Gedicht nach Optatians Exil zu datieren, 250. Ähnlich ist die Formulierung WIENANDS 2017, 132, der *carm.* 18 ohne weiterführende Erklärung als „probably a post-exile poem“ bezeichnet.

112 *Carm.* 18.35, i.1: *alme tuas laurus aetas sustollet in astra*.

Konstantin als Raum und Zeit verbindende Instanz (carm. 18.1–2)

Carmen 18 beginnt mit einer Anrede des Kaisers:¹¹³

*Alme, tuas laurus aetas sustollet in astra;
luce tua signes fastus, sine limite consul.*

Gütiger, unser Zeitalter wird Deine Triumphe zu den Sternen emporheben; mit Deinem Licht mögest Du [sc. immer] unseren Kalender kennzeichnen, Du Konsul ohne Ende.

Der erste Vers des Basistextes ist zugleich der *versus intextus*, der das Gedicht an allen vier Seiten des Textquadrates einfasst. Der Dichter präsentiert den Kaiser als Instanz, die Raum und Zeit miteinander verbindet. Konstantins Triumphe (*tuas laurus*, *carm.* 18.1) würden von den Zeitgenossen (*aetas*, *carm.* 18.1) zu den Sternen emporgehoben werden (*sustollet in astra*, *carm.* 18.1). In der Darstellung Optatians hat sich Konstantin so bedeutender militärischer Errungenschaften verdient gemacht, dass es scheint als sei seine Sieghaftigkeit göttlichen Ursprungs. Konstantin ist das verbindende Glied zwischen der himmlischen und irdischen Sphäre, in der sich seine ausgezeichneten Tugenden realisieren.

Anschließend an die kosmologische Überhöhung des Kaisers bezeichnet der Dichter den *laudandus* im zweiten Vers als Lichtquelle (*luce tua*, *carm.* 18.2). Interessanterweise ist es nun nicht der Raum zwischen Himmel und Erde, den Konstantin mit seinen Strahlen erhellen möge, sondern die Zeit, die im Kalender zum Ausdruck kommt (*signes fastus*, *carm.* 18.2). Die Verbindung des irdischen und göttlich-himmlichen Raumes in der Person Konstantins gipfelt in der Vision eines ewigwährenden Zeitalters unter Konstantins Regentschaft. Das *votum* des Sprechers bringt zum Ausdruck, dass Konstantin immer Konsul sein möge (*sine limite consul*, *carm.* 18.2), der – wie seit republikanischer Zeit üblich – jedes neue Jahr mit seinem Namen kennzeichne (*signes fastus*, *carm.* 18.2).¹¹⁴ Die beiden Hauptkategorien der Anrede, die Licht- und Sonnenmetaphorik einerseits sowie die Rolle des Kaisers als Erneuerer des Reiches andererseits, spielen im Fortgang des Textes eine zentrale Rolle und sind in vielfacher Weise performativ in den Text integriert.

¹¹³ *Carm.* 18.1–2.

¹¹⁴ Die Ernennung der Konsuln führte in den Jahren 318 bis 324 zu zahlreichen Spannungen zwischen Licinius und Konstantin, vgl. HERRMANN-OTTO 2009, 108–109. In den ersten Jahren, 318 bis 319, stellte jeweils ein Vertreter jeder Dynastie einen Konsul, jedoch beanspruchte Konstantin bereits im Jahr 320 beide Konsulate für seine Familie, indem er selbst zum sechsten Mal sowie sein Sohn, der *Caesar* Constantinus, zum ersten Mal Konsul waren, vgl. auch WIENAND 2012b, 238; GRÜNEWALD 1990, 116–177. Seit dem Jahr 321 schloss Konstantin Licinius im Westen von der Münzprägung aus, was sich auch auf die Ernennung der Konsuln auswirkte. Die Jahre 323 und 324 sind im Osten namenlos, da Licinius darauf verzichtete, eigene Konsuln zu stellen, jedoch gleichzeitig die westlichen Amtsträger nicht anerkannte. Konstantin saß auch dort am längeren Hebel, denn ihm und seinen Caesaren kam als *Senior Augustus* das Recht auf den ersten Namen zu, nach dem das Jahr benannt wurde.

Der Sonnen-Sieger im Osten (*carm.* 18.3–12)

Die Rolle Konstantins als Einheitsstifter des Imperiums bestimmte schon den Grundtext von *carmen* 2. In *carmen* 18 schließt Optatian die militärische Sieghaftigkeit Konstantins, die zur Einheit des Reiches geführt hatte, in einen Vergleich des Kaisers mit der Sonne bzw. dem Sonnengott ein:¹¹⁵

*Marte serenus habes reiecto munia Graium,
et Medi praestas in censum sceptrum redire.
Torva Getas campo clarus ut lumina perdit,
vult curvo turmae felix sua comminus ictu
Armenii dux ferre levis, sol, te quoque pila.
Sic et victa refert exortos Dacia Francos.
Lege tuus tonso Rhenus tibi germinat exul
agmina, telorum subeant qui murmure bella.
Vincere florenti Latiales Sarmata ductu
rex tibi posse Getas viso dat limite, ultor.*

Nachdem der Bürgerkrieg zu einem Ende gebracht worden ist, hältst Du erhaben die Regierungsgeschäfte des griechischen Reichsteils inne und stehst dafür ein, dass die Herrschaftsgebiete des Meders zum Steuerekataster zurückkehren. Wie der berühmte Gete auf dem Schlachtfeld seinen finsternen Blick einbüßt, so will auch der Führer des wankelmütigen Armeniers, der dank des rückwärtsgewandten Zuschlags seiner Reiterei im Kampf Mann gegen Mann vom Glück begünstigt ist, dass Du, Sonne [sc. Konstantin], über seine Waffen verfügst. Auf diese Weise bringt auch das unterworfenen Dakien [sc. die Erinnerung an den Sieg über] die aufständischen Franken zurück. Zu Recht bringt Dir, der Du keinen Bart trägst, Dein heimatloser Rhein Heereszüge hervor, die Deine Kriege unter dem Dröhnen der Waffen auf sich nehmen. Dir, unserem Rächer, ermöglicht der [sc. Sieg über den] sarmatische[n] König, dass die Soldaten aus Latium nach Deinem Erscheinen an der Grenze die Goten unter Deiner blühenden Führung besiegen können.

Ausgehend von Konstantins Sieg im Bürgerkrieg gegen Licinius (*Marte reiecto*, *carm.* 18.3) eröffnet der panegyrische Sprecher ein umfassendes Programm Konstantinischer Siegesmetaphorik. Der Schwerpunkt der Darstellung liegt auf Konstantins Eroberungen im Osten, die zur Einheit des Reiches beigetragen hatten.

Als erstes Beispiel für Konstantins Handeln verwendet Optatian die Meder (*Medi*, *carm.* 18.4), die sinnbildlich für parthische, persische und assyrische Völkernschaften stehen. Nach seinem militärischen Sieg gegen Licinius stand für Konstantin die administrative Eingliederung des östlichen Reichsteils auf der Agenda.¹¹⁶ Deswegen lobt der panegyrische Sprecher, es sei Konstantin zu verdanken, dass das ehemalige Herrschaftsgebiet der östlichen Völkernschaften in den Zensus des vormaligen Westreiches zurückgekehrt sei.¹¹⁷

¹¹⁵ *Carm.* 18.3–12.

¹¹⁶ Vgl. zum Aufbau der Reichsverwaltung unter Konstantins Alleinherrschaft PIEPENBRINK 2010, 66–72; HERRMANN-OTTO 2009, 147–163.

¹¹⁷ *Carm.* 18.4: *Medi praestas in censum sceptrum redire.*

Nach der Nennung Mediens fährt Optatian mit einer katalogartigen Aufzählung diverser östlicher Völkerschaften fort, gegen die Konstantin erfolgreich Krieg geführt hat.¹¹⁸ So würden auch die Geten (*Getas, carm.* 18.5) und der Anführer der Armenier (*Armenii dux, carm.* 18.7) darauf brennen, zukünftig für Konstantins Truppen in den Krieg ziehen zu dürfen (*vult | ferre te pila, carm.* 18.6–7). Zudem würdigt der Sprecher die Siege gegen die Daker (*victa Dacia, carm.* 18.8) und die aufständigen Franken (*exortos Francos, carm.* 18.8).¹¹⁹

Eine Bezugnahme auf seine aktuellsten Expansions- und Feldzugspläne krönt die Errungenschaften Konstantins im Osten, die der Sprecher bislang aufgeführt hat. Nachdem der Kaiser erst jüngst den König der Sarmaten besiegt habe (*Sarmata | rex, carm.* 18.11–12), sei es ihm nun auch möglich (*tibi dat, carm.* 18.12), die an der Ostgrenze des Reiches ansässigen Goten zu schlagen (*vincere | posse Getas, carm.* 18.12).¹²⁰ *Getas* bezeichnet an dieser Stelle nicht die in Thrakien lebenden Geten, die der Sprecher bereits in *carmen* 18.5 ansprach. Es ist wahrscheinlicher, dass Optatian hier auf Konstantins Sieg gegen gotische Stämme anspielt, die der Kaiser zu Beginn des Jahres 323 schlug.¹²¹

118 Vgl. zur Repräsentation der Donaukriege Konstantins in *carm.* 18 BRUHAT 1999, 249–269.

119 Konstantin inszenierte seinen Sieg gegen die Franken im Frühjahr 307 aufwendig mit einem Triumphzug in Trier, wo er zwei fränkische Könige öffentlich hinrichten ließ, vgl. WIENAND 2012a, 136. Seinen Sieg perpetuierte er, indem er in Inschriften den Siegestitel *Germanicus Maximus* annahm und eine Münzserie mit einem neuen Porträttypus prägen ließ, der Konstantin in einer augustinisch anmutenden Verbindung eines bartlosen apollinischen Herrscherbildes mit dem Kriegsgott Mars zeigt (133–136). Zudem verwies Konstantin in späteren Jahren immer wieder auf diesen ersten militärischen Sieg seiner Regentschaft. Die Panegyriker der Jahre 307 (*Pan. Lat.* 7[6] 4.2), 310 (*Pan. Lat.* 6[7] 10.1–12.1) und 321 (*Pan. Lat.* 4[10] 16.4–6) gehen auf Konstantins Sieg über die Franken ein. Aus dem zeitlich am nächsten stehenden *panegyricus* von 307 gehen weder der genaue Ablauf des Krieges noch die Namen der gestürzten Könige oder die Abhaltung von Siegesfeiern hervor. Der Redner ist vielmehr damit beschäftigt, Konstantins generelle Eignung als militärisch erfolgreicher Herrscher in den Vordergrund zu stellen, vgl. zu einer Interpretation der entscheidenden Stellen WIENAND 2012a, 111–115.

120 Vgl. zu Konstantins Sieg gegen die Sarmaten in 322 WIENAND 2012a, 335–336. Optatian verherrlicht Konstantins Sarmatenfeldzug vor allem in *carm.* 6, dessen Struktur das Schlachterlebnis performativ nachbildet, vgl. zu *carm.* 6 Kapitel 3.3.4.

121 Nach seinem Sieg gegen die Sarmaten sei Konstantin am Ende des Jahres 322 von Sirmium nach Thessaloniki aufgebrochen, um ein Flottenkommando gegen Licinius vorzubereiten, vgl. WIENAND 2012a, 337–338. Auftretende Goteneinfälle störten sein Vorhaben und zwangen ihn zu militärischen Aktionen im Herrschaftsgebiet des Licinius. Konstantin schlug die offensichtlich terwingischen Völkerschaften unter König Rausimo(n)dus nördlich der Donau in der Walachei. Licinius warf man nach seiner Niederlage vor, die Reichsgrenze seines Zuständigkeitsgebiets nicht ausreichend gesichert und sogar mit den Goten paktiert zu haben, vgl. BLECKMANN 1995, 54–55. Die Identifikation des in *carm.* 18.11–12 genannten *Sarmata | rex* mit Rausimo(n)dus, die POLARA II. 1973, 111 vornimmt, ist daher ein falscher Bezug. Denn wie WIENAND 2012a, 337 zeigt, handelt es sich bei Rausimo(n)dus um den Anführer der gotischen Stämme, die Konstantin im Anschluss an seinen Krieg gegen die Sarmaten zu Beginn des Jahres 323 schlug.

Der Grundtext von *carmen* 18 erzeugt ein narratives Panorama vergangener und aktueller Momente der Sieghaftigkeit Konstantins. Der Kaiser ist einerseits der tatsächliche Urheber dieser Siege. Andererseits stellt er als Leser des Textes die Reihenfolge seiner Siege während der Lektüre erneut her. Konstantin ist der Chronograf seiner eigenen Triumphserie. Im Moment seiner Lektüre verbinden sich Vergangenheit und Gegenwart. Die Universalität des Kaisers, der die Ost- und Westhälfte des Reiches zusammenführte, beinhaltet neben einer räumlichen Dimension auch eine zeitliche. Der Grundtext von *carmen* 18 bündelt die Darstellung Konstantins als Archeget von Raum und Zeit in einem kosmologischen Vergleich des Kaisers mit der Sonne bzw. dem Sonnengott.

Konstantin und *Sol invictus*

In *carmen* 18.7 attribuiert der Sprecher den Kaiser mit *sol*. Die Metaphorik, den Kaiser als alles überstrahlende Lichtgestalt darzustellen, bei deren Anblick die Untertanen erleuchtet werden, ist spätestens seit der Tetrarchie ein gängiger Wahrnehmungsmodus des kaiserlichen Zeremoniells.¹²² Die Licht- und Sonnenmetaphorik, mit der ein Panegyriker das Lob der kaiserlichen Taten und Tugenden verbindet, spielt in der spätantiken Epideiktik eine besondere Rolle. Für die Herrschaftsrepräsentation Konstantins nahm der Sonnengott eine herausragende Stellung als Begleiter und Schutzgott des Kaisers ein, wenngleich diese Verbindung vielfältigen Konjunkturschwankungen unterworfen war.

Bald nach dem erzwungenen Selbstmord Maximians 310 geriet der neue Kaiser des westlichen Reichsteils in Legitimationsprobleme.¹²³ Ohne seinen Verbündeten, der sich mit einem Putschversuch gegen ihn aus den Regierungsgeschäften verabschiedet hatte, und mit fehlender Einigkeit über die Besetzung der Positionen von *Caesares* und *Augusti* unter den tetrarchischen Regenten konnte Konstantin seine Herrschaft nicht dauerhaft etablieren. Konstantin entschied deshalb, seinen Herrschaftsanspruch unter Bezugnahme auf *Sol invictus* zu begründen, den bereits sein Vater als Schutzgott gewählt hatte.

Mit diesem Schritt distanzierte er sich deutlich vom tetrarchischen System und stellte seine Herrschaft in eine dynastisch legitimierte Sukzession. *Invictus*, der neue Beiname Konstantins, war nicht nur militärisch konnotiert, sondern besaß auch eine symbolische Dimension, den niemals endenden Sieg der Sonne über Dunkelheit und Tod. Vorreiter einer langen Entwicklung war Alexander der Große, der das Epitheton unter Bezugnahme auf Helios in seiner herrschaftlichen Ostentation verwendete.¹²⁴ In Rom erlebte Sol im 3. Jh. eine legitimatorische Hochphase.¹²⁵ Spätes-

¹²² Vgl. zur Parallelisierung der prachtvollen Ausgestaltung der *carm.* Optatians mit dem äußeren Erscheinungsbild des Kaisers beim höfischen Zeremoniell 2.2.2.

¹²³ Vgl. zu Konstantins Machtvakuum im Jahr 310 und der damit verbundenen Adaption von *Sol invictus* WIENAND 2013, 178; PIEPENBRINK 2010, 32; BERGMANN 2006, 146–147.

¹²⁴ WEINSTOCK 1957, 246.

¹²⁵ Vgl. zur Bedeutung des Sonnengottes im 3. Jh. BERGMANN 2006, 146.

tens seitdem Aurelian den Sonnengott zur führenden Gottheit neben Jupiter ernannt hatte, galt Helios als Garant für die Sieghaftigkeit der Kaiser und das durch sie errichtete Goldene Zeitalter.

Zeit seines Lebens war die Sonne in ihrer personifizierten Form die Gottheit, die Konstantin am nächsten stand.¹²⁶ Die Tatsache ist jedoch weniger als Indiz für seinen persönlichen Glauben als für seine Legitimierungsstrategie als *Augustus* zu sehen. Die Beziehung zwischen Konstantin und seiner Schutzgottheit war diejenige zwischen *comites*, engen Begleitern.¹²⁷ Beide galten als gleichberechtigte Partner. Der Herrscher fungierte als irdischer Stellvertreter des Gottes.¹²⁸ Der Sonnengott war der Herrscher des Himmels, der kosmologische Gesetzmäßigkeiten lenkte.

Seit 310 richtete Konstantin seine Selbstpräsentation verstärkt an der Sonnengottheit aus. Daran änderte sich auch nach seiner aktiven Hinwendung zum Christentum ab 312 nicht viel.¹²⁹ Nach seinem Sieg über Licinius 324 kam es auf Münzen weiterhin zur Adaption der Sonnentheologie.¹³⁰ Im Fokus dieser Darstellungen stand jedoch nicht das Bemühen, Sol als ‚christlichen‘ Gott abzubilden.¹³¹ Vielmehr drückten Motive der Licht- und Strahlenmetaphorik wie das Diadem oder der Nimbus Konstantins Anspruch als kosmologischer Weltenherrscher aus.¹³²

Obwohl es Konstantin nach 324 in hohem Maß daran gelegen war, seine Selbstdarstellung als ‚Sonnenkaiser‘ aufrechtzuerhalten und den neuen legitimatorischen Herausforderungen anzupassen, kommt es in dieser Zeit zu erheblichen Einbußen in der bildlichen Repräsentation des Gottes auf Münzen.¹³³ Nachdem die Bronze-

126 BLEICKEN 1992, 43.

127 STEPHENSON 2009, 18; MACCORMACK 1975, 139. Konstantin verlieh engen Gefolgsleuten, die sich in besonderer Weise für ihn verdient gemacht hatten, den Titel eines *comes*, vgl. zu Konstantins Verwaltungsreform PIEPENBRINK 2010, 68. Dieser Titel wurde in drei Graden verliehen (*comes ordinis primi, secundi* und *tertii*) und gewann in der spätantiken Reichsverwaltung bald größere Bedeutung als traditionelle Auszeichnungen. Konstantin ehrte enge Vertraute unabhängig von ihrer Herkunft oder Geburt. Kriterium zur Auszeichnung waren Ehrgeiz und Verdienste gegenüber dem Kaiser. Vgl. zu Sol als *comes* Konstantins bei Optatian auch *carm.* 12.6: *Sol tibi felices faciet spes perpete nutu.*

128 CLAUSS 1999, 197.

129 Vgl. zur Adaption solarer Attribute für den christlichen Gott WALLRAFF 2011. Die starke Präsenz von *Sol invictus* in der Ikonografie des Konstantinsbogens zeugt von der Hochphase des Sonnengottes ab 312, vgl. LENSKI 2014, 164–166. Ähnliches stellt WIENAND 2013, 180–181 für die Münzprägung fest, in der seit dem Sieg an der Milvischen Brücke eine Erweiterung des Typenspektrums zu beobachten sei.

130 WIENAND 2013, 183–187; WIENAND 2011b, 6–7.

131 Eine wirklich christlich-dogmatische Deutung der Sonnentheologie entwirft erst Eusebius in seiner Tricennalienrede aus dem Jahr 336, vgl. zum dort dargelegten Personendreieck christlicher Gott, Sol und Kaiser WIENAND 2013, 188–190.

132 Vgl. zur Vielfältigkeit von Sonnenmotiven in verschiedenen Medien ab 324, u. a. auch in den *carm.* Optatians, WIENAND 2013, 187–188; WIENAND 2012a, 297.

133 Vgl. zur Entwicklung der *Sol invictus*-Prägungen besonders WIENAND 2012a, 296–335; WIENAND 2011b. Konstantins zweifache Vicennalienfeiern stellten den Einschnitt in den Sol-Prägungen dar. Zu diesen Feierlichkeiten ließ der Kaiser erstmals keine Medaillons oder Münzen prägen, die explizit auf Sol verweisen, vgl. WIENAND 2011b, 5. Vgl. zu Konstantins *vicennalia* Kapitel 3.1.1.

Prägungen mit Sol-Ikonografie 318 abrupt eingestellt worden waren, begegnet sein Bildnis erst wieder im Jahr 320 in einem größeren Verbreitungskontext. Darstellungen des Sonnengottes kommen von nun an bis zum Jahr 325 ausschließlich in Gold-Prägungen in Umlauf. Diese Münzen fungierten reichsweit als *donativa* für einen exklusiven Adressatenkreis, der sich weiterhin mit dem paganen Sol-Bezug des Kaisers verbunden fühlte. Den Anlass zur Wiederaufnahme der *Sol invictus*-Bezüge in 320 stellten vermutlich die Feierlichkeiten zum Amtsantritt (*processus consularis*) der beiden Konsuln Konstantin und seines Sohnes Constantinus am 1. Januar in Sirmium dar.¹³⁴ Der Anspruch Konstantins liegt auf der Hand. Er wollte seine Herrschaft mit dem *aeternitas*-Gedanken seiner kaiserlichen Dynastie verbinden, die dem Jahr seinen Namen verlieh. Das Gefüge aus räumlicher und zeitlicher Unendlichkeit in der Selbstpräsentation des Kaisers ist für *carmen* 18 von zentraler Bedeutung. Am Ende der ersten panegyrischen Passage des Basistextes (*carm.* 18.13–15) lässt Optatian Konstantin als Sonne auftreten, die das Reich von Westen aus überstrahlt.

Wenn die Sonne im Westen aufgeht (*carm.* 18.13–15)

Bis zu dieser Stelle adressierte Optatian den Kaiser zweimal mit Attributen der Licht- und Sonnenmetaphorik. In *carmen* 18.2 sprach er den Wunsch aus, Konstantin möge mit seinem Licht die Zeit des Kalenders ewiglich überstrahlen.¹³⁵ Im siebten Vers des Basistextes folgte die Nennung des Kaisers mit *sol* (*carm.* 18.7). Beide Ansprachen zielen auf die Idee der ewigen Regentschaft Konstantins, die der Sprecher mit dem zyklischen Erscheinen der Sonne und ihrem Aufgang im Osten verbindet.¹³⁶ Im folgenden Abschnitt erweitert Optatian die bisherige Deutungsperspektive, die stark am Faktor Zeit orientiert war, um eine landschaftliche Metaphorik.¹³⁷

*Vidit te, summum columen, qua velifer aestu
serus in Oceani pressit iuga Nysia pontus,
atque rudis radii scit lux exorta tropaea.*

Dich, unseren höchsten Gipfel, sieht es, wo das Segel tragende Meer weit entfernt in der Brandung des Ozeans die nysischen Gestade bedrängte und die aufgehende Sonne, noch jung an Strahlen, Deine Siegesdenkmäler kennt.

Um Konstantins dauerhafte Sieghaftigkeit zum Ausdruck zu bringen, projiziert der panegyrische Sprecher die prominenten Themen Raum und Zeit auf die Metaphorik

¹³⁴ WIENAND 2012a, 306.

¹³⁵ *Carm.* 18.2: *luce tua signes fastus, sine limite consul.*

¹³⁶ Vgl. auch *carm.* 11.10–11: *unde iubar lucis primum radians Hyperion | sideribus pulsus rutilo diffundit ab ortu.*

¹³⁷ *Carm.* 18.13–15. *Carm.* 18.16 ist in den Handschriften ausschließlich beschädigt überliefert, vgl. POLARA II. 1973, 112. Auf der Basis des vorliegenden Textes kann nicht entschieden werden, zu welchem inhaltlichen Abschnitt der Vers gehört. Ohne eine eingängige Beschäftigung mit den Handschriften, die im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden kann, muss eine Interpretation daher ausbleiben.

des Lichts. Konstantin sei der höchste Punkt, der Stützpfeiler des Imperiums, den der Panegyriker als alles überragenden Berg imaginiert.¹³⁸ In seiner Eigenschaft als aufgehende Sonne (*lux exorta*, *carm.* 18.15) Sorge der Kaiser für den Wechsel von Tag und Nacht.

Die Passage *carmen* 18.3–12 nimmt die Perspektive des westlichen Reichsteils ein. Optatian schreibt als Angehöriger des Westens, aus dem heraus Konstantin sein Herrschaftsgebiet nach und nach Richtung Osten erweiterte. Nun, am Ende des Enkomions, ändert der Panegyriker plötzlich die Richtung, aus der er spricht. Indem er das Meer vor der Küste der indischen Stadt Nysa zum Betrachter des Kaisers macht, wechselt er vom Standpunkt der westlichen Reichshälfte in den östlichen Teil. Das Bild der aufgehenden Sonne, die noch jung an Strahlen Konstantins Siegesdenkmäler kennt,¹³⁹ erzeugt in diesem dynamischen Bild einen weiteren performativen Wendepunkt. Denn mit dem Sprecher wechselt auch der Kaiser als adressierter Leser seine Perspektive. Im Narrativ des Textes war Konstantin bisher der siegreiche Eroberer, der in der Lektüre seine eigene Triumphserie chronologisch nachzeichnet. In *carmen* 18.15 jedoch rückt er wie zu Beginn des Grundtextes in die Position des strahlenden Sonnenkaisers, der mit seiner Allgegenwärtigkeit Ort und Zeit kontrolliert. Das ewige Licht des Kaisers, das Optatian im zweiten Vers des Basistextes lobte (*luce tua*, *carm.* 18.2), überstrahlt selbst die Sonne, die im Osten erst noch aufgehen muss, wenn Konstantin dort jedoch schon siegreich seine *tropaea* errichtet hat.

Auf der panegyrischen Deutungsebene führt der in *carmen* 18 vorgeführte Sprecherwechsel zu einer performativen Neupositionierung des Kaisers gegenüber den naturgegebenen Zyklen von Mond und Sonne. In einem kosmologischen Vergleich führt der Sprecher Konstantin als Sonne vor, die im Westen aufgeht und den Osten bereits erhellt hat, wenn die reale Sonne dort erst im Begriff ist aufzugehen.

Ähnlich performativ verbindet der umlaufende Fries des Konstantinsbogens gefertigt zwischen Oktober 312 und den *decennalia* Konstantins am 25. Juli 315 einen Wechsel der Himmelsrichtungen mit der kaiserlichen Sonnensymbolik.¹⁴⁰ Das historische Relief besteht aus sechs großen Darstellungen sowie vier kleineren Eckreliefs und beginnt an der kurzen Westseite des Bogens unterhalb eines Medaillons, das die Mondgöttin Luna zeigt (Abb. 8). Durch ihre Blickrichtung nach rechts führen die Figuren den Betrachter unterhalb der Tondi aus hadrianischer Zeit und oberhalb der zwei schmalen Durchgangsbögen an der Südseite des Bogens entlang. Das Ende des Frieses befindet sich an der schmalen Ostseite des Monuments unter einer Darstellung Sols mit seinem Sonnenwagen (Abb. 9). Die Bauteile des narrativen Reliefs

¹³⁸ *Carm.* 18.13: *summum columnen*.

¹³⁹ *Carm.* 18.15: *atque rudis radii scit lux exorta tropaea*.

¹⁴⁰ L'ORANGE 1939, 39 schreibt alle Bauteile des Bogens, die in Konstantinischer Zeit gefertigt wurden, einer Werkstatt zu. Vgl. zu Datierung und Entstehungszeit des Bogens besonders die Ausführungen von Armin VON GERKAN in L'ORANGE 1939, 4–28. Vgl. zum Konstantinsbogen als Kompositbau aus neuen Bauteilen und *spolia* Kapitel 3.2.1.



Abb. 8: Lunatondo, Relief aus Konstantinischer Zeit, Konstantinsbogen Rom (kurze Westseite).

sowie des Luna- und Sol-Medaillons stammen aus der Zeit Konstantins und beinhalten keine umgearbeiteten Kompositfragmente aus anderen Epochen.

In der Ikonografie des Frieses spielen die Darstellung von *Sol invictus* und *Victoria* als Begleiter des Sieges Konstantins über Maxentius die Hauptrollen.¹⁴¹ Die ein-

¹⁴¹ Vgl. LENSKI 2014, 163–178.



Abb. 9: Soltondo, Relief aus Konstantinischer Zeit, Konstantinsbogen Rom (kurze Ostseite).

zeln Szenen bilden in ihrer Gesamtheit ein Narrativ.¹⁴² Das erste Relief an der Westseite zeigt den Aufbruch (*profectio*) Konstantins zum Kampf. An der Südseite befinden sich zwei Schlachtendarstellungen in Verona und an der Milvischen Brü-

¹⁴² Vgl. grundlegend zum narrativen Zyklus L'ORANGE 1939, 34–80.



Abb. 10: Schlacht an der Milvischen Brücke, Relief aus Konstantinischer Zeit, Konstantinsbogen Rom (lange Südseite).

cke (Abb. 10). Das Narrativ endet an der Ostseite des Monuments, die Konstantins triumphalen Einzug in Rom abbildet (Abb. 11).¹⁴³

Der Siegeszug Konstantins, der sich als Augustus des Westens nach und nach die Herrschaftsgewalt über den östlichen Reichsteil erarbeitete, ist ein vielfach genannter Topos der zeitgenössischen Panegyrik.¹⁴⁴ Am Konstantinsbogen erfährt die Siegesnarratologie eine räumliche Umsetzung, die der Betrachter beim Rundgang um das Monument performativ erfährt.¹⁴⁵ Indem der Betrachter dem Narrativ des Frieses von Westen nach Osten folgt, schreitet er gleichsam die Siegesstrecke des

¹⁴³ Zum historischen Fries gehören zwei weitere Darstellungen auf der Nordseite des Monuments: eine Schenkungsszene (*congiarium*, vgl. Abb. 5) und eine, in der Konstantin als Redner auftritt (*oratio*), vgl. L'ORANGE 1939, 80–102. Beide Reliefs zeichnen sich durch symmetrische Anordnung ihrer Figuren um den Kaiser aus, der in der Mitte beider Darstellungen thront, vgl. zur Zentralität Konstantins L'ORANGE 1985, 183–201. Hingegen erzeugen die Teile des narrativen Frieses, die sich von der West-, über die Süd- zur Ostseite des Bogens ziehen, durch die Ausrichtung ihrer Figuren und deren Blickrichtung nach rechts Bewegung und treiben so den Blick des Betrachters vorwärts.

¹⁴⁴ LENSKI 2014, 167 bietet eine Sammlung prominenter Stellen.

¹⁴⁵ Vgl. ELSNER 2000, 173.



Abb. 11: Einzug Konstantins in Rom, Relief aus Konstantinischer Zeit, Konstantinsbogen Rom (kurze Ostseite).

Augustus ab, der in Zukunft Herrscher über das gesamte Imperium sein wird. In diesem Sinn weist die Inschrift an der Südseite SIC X | SIC XX auf die *vicennalia* des Kaisers voraus, die dieser als Alleinherrscher in den Jahren 325 und 326 feiern wird.¹⁴⁶

Neben ihrer räumlich-performativen Sequenzierung erfährt die Sieges-Narratologie am Konstantinsbogen eine kosmologische Überhöhung, die mit dem Wechsel der Sprecherperspektive in *carmen* 18 vergleichbar ist. Der Beginn des Frieses im Westen ist mit der Mondgöttin Luna verknüpft. Das siegreiche Ende des Konstantinischen Feldzuges, der Einzug Konstantins in Rom, steht an der Ostseite des Bogens unterhalb der Darstellung Sols. Wie in *carmen* 18 stellen die Frieze den Siegeszug des Kaisers vom westlichen in den östlichen Reichsteil der natürlichen Bewegung der Sonne entgegen. Konstantin zieht von Westen nach Osten, die Sonne jedoch

¹⁴⁶ Ähnlich gestaltet sich die Inschrift auf der Nordseite: VOTIS X | VOTIS XX. Auch sie bringt die Dankeswünsche für die ersten zehn Regierungsjahre zum Ausdruck (*vota soluta*) und erneuert sie für die kommende Dekade (*vota suscepta*).

von Osten nach Westen.¹⁴⁷ Wie in *carmen* 18 erlebt Sol am Konstantinsbogen den siegreichen *ingressus* bereits, wenn er noch seinen Wagen früh morgens Richtung Himmel lenkt.¹⁴⁸ Konstantin triumphiert gleichsam über Nacht, was bereits die semantische Verknüpfung der ersten Friesplatte mit dem dazugehörigen Luna-Medaillon anzeigt, auf dem die Göttin ihren Wagen im Meer versinken lässt.

In der Summe führen sowohl Optatians *carmen* 18 als auch der narrative Fries am Konstantinsbogen einen intendierten performativen Rezeptionsakt des Kaisers vor.¹⁴⁹ Dieser erschöpft sich nicht nur darin, die militärische Erfolgsserie des Augustus abzubilden, sondern vielmehr, seinen Siegeszug im Akt der Rezeption performativ herzustellen.

Wie für *carmen* 18 muss man sich Konstantin als Rezipient des Bogens und nicht als seinen Urheber vorstellen.¹⁵⁰ Entwurf und Gestaltung gehen auf die Mitglieder des römischen Senats zurück, die dem Kaiser dieses Ehrenmonument anlässlich seiner *decennalia* 315 stifteten.¹⁵¹ Die performative Rezeptionssituation, die der Konstantinsbogen erzeugt, ist einschlägig für das Verständnis der literarischen Technik in Optatians *carmen* 18. Wie sich am Konstantinsbogen Raum und Zeit in gegenläufiger Figuration überlagern, so schichtet die Konstruktionsweise eines *carmen cancellatum* verschiedene Deutungsebenen. Optatian implementierte den panegyrischen Topos des siegreichen Westens über den Osten bewusst in seinen Text. Der Grundtext inszeniert den performativen Wendepunkt des Richtungswechsels zwischen West und Ost in der Nähe der optischen Mittelachse des Gedichts. Der letzte Vers der Sonnenmetaphorik (*carm.* 18.15) ist nur drei Verse vom horizontalen Mesostichon, dem mittleren Vers des Basistextes (*carm.* 18.18), entfernt. Dennoch sind beide Verse über den Intext miteinander verbunden. So ist es möglich, den 15. Vers des Basistextes linear bis zum Ende des Textasters zu lesen oder beim Wort *tropaea* nach der ersten Silbe *tro-* auf Position 32 × 15 in den Intext zu wechseln. Von dort aus ließe sich der Schluss des Wortes *-paea* diagonal bis zum Wendebuchstaben A (35 × 18) anfügen. Die enge syntaktische Verbindung von Grund- und Intext, die auf der semantischen Ebene mit dem enkomiastischen Topos des Weltenherrschers interagiert, schreibt dem Text ein besonderes performatives Potential ein,

¹⁴⁷ Anders GUTTERIDGE 2010, 166, der von einer „synchronicity“ in der Darstellung von historischer und kosmologischer Zeit spricht.

¹⁴⁸ Vgl. zur Parallelisierung von Sonnenaufgang und Konstantins *adventus* am Konstantinsbogen MACCORMACK 1981, 36; MACCORMACK 1972, 733.

¹⁴⁹ Gleiches gilt für die Lokalisierung des Bogens an der *Via triumphalis* mit Blickachse auf die monumentale Sol-Statue neben dem *Amphitheatrum Flavium*, vgl. MARLOWE 2006, 232–233, 235; BERGMANN 2006, 150–152. Der Konstantinsbogen ist so gebaut, dass der Blick des spätantiken Betrachters stets auf die Interaktion von Statue und Bogenmonument gerichtet wird, die sich je nach Nähe und Distanz zum Bogen performativ verschiebt.

¹⁵⁰ LENSKI 2014, 157–158.

¹⁵¹ Vgl. zur Rolle des Senats und dem Bemühen der Senatoren, Konstantin als einen ihnen ebenbürtigen Senator-Kaiser darzustellen, LENSKI 2014, 178–189.

das sich während der Lektüre realisiert. Wie im Lauf der Interpretation zu zeigen sein wird, bietet die hochgradig fragmentierte Intextstruktur in *carmen* 18 multiple Leserichtungen, die das Links-Rechts- bzw. West-Ost-Gefüge aufbrechen. In diesem Sinn verweisen die metapoetischen Reflexionen des Sprechers auf die strategischen Fähigkeiten des Kaisers, die er zur Vereinheitlichung fragmentierter Textteile aufwenden muss.

Performative vota (*carm.* 18.17–24)

Anders als das zweite Gedicht beinhaltet *carmen* 18 keine ausführliche Leseanleitung für den Intext. Die Konstruktion des Intextes ist in hohem Maße von der strategischen Lesefähigkeit des Kaisers abhängig, die der panegyrische Sprecher in der poetologischen Passage des Grundtextes herausfordert. Dort ist das *votum* des Dichters, Konstantin möge sich stets der Unterstützung benachbarter Völkerschaften in seinem Weltenreich versichern können (*sit vis vicinis*, *carm.* 18.22), performativ in die metapoetischen Reflexionen des Dichters eingebunden:¹⁵²

*Tu vatem firmes dictus, te nunc lyra cantet:
aucta deo virtus Musas magis ornat aperta.
Solum vota notis late sua Romula dat plebs?
Sancta tuis Clio permiscet vota tropaeis;
visitur et crescit pictorum gratia cantu.
Sit vis vicinis, per Thylen gratia pollens.
Talis fixa suis signis lyra munera gestat,
orsa pari vates quae perfert, Delie, rythmo.*

Als Adressat mögest Du den Dichter bestärken und nun möge er Dich mit der Lyra besingen: Deine offenkundige Tüchtigkeit, die von Gott vergrößert worden ist, schmückt meine Musen noch mehr. Gibt das römische Volk, weit und breit seines, denn nur Wünsche in Form von Intextfiguren? Die heilige Klio vermischt meine Wünsche mit Deinen Siegesdenkmälern; die Annehmlichkeit meiner Bilder kann man sehen und sie wächst noch im Gesang. Deine Kraft möge immer bei den Nachbarvölkern [sc. und] Dein Ansehen bis nach Thule mächtig sein. Meine so beschaffene Lyra bringt mit ihren Figuren an der Textoberfläche Geschenke herbei, die [sc. durch die Figur und den Intext] zusammengeheftet worden sind, und was er begonnen hat, delischer, führt der Dichter mit gleichem Rhythmus zum Ende.

Ein Anruf des Kaisers als Inspirationsinstanz eröffnet die metapoetische Passage (*carm.* 18.17–19). Der Vers dazwischen (*carm.* 18.18) ist die zentrale horizontale Achse des Textgitters. Konstantins Tüchtigkeit, von der der Sprecher sagt, sie sei durch göttlichen Beistand vergrößert worden (*aucta deo virtus*, *carm.* 18.18), erfüllt im Gitterraster eine doppelte semantische Funktion. Zum einen ist dieser Satz Bestandteil des Basistextes und bildet mit den beiden Versen davor und danach die Ansprache des Kaisers als Musageten. Zum anderen verdoppelt sich die vergrößerte kaiserliche *virtus* in der optischen Gestaltung des Textes. Denn *carmen* 18.18 ist zugleich ein

¹⁵² *Carm.* 18.17–24.

versus intextus, ab dessen mittlerem A (18 × 18) der Kaiser multiple Lesewege einschlagen kann. Die gesteigerte Tatkraft des Kaisers findet in der Lektüre ihre performative Umsetzung, bei der der Kaiser mehrere Lekturedurchgänge benötigt, um alle möglichen Varianten des Intextes zu lesen.

Mit der rhetorischen Frage, ob das römische Volk den Kaiser zu seinem Jubiläum nur mit *vota* in Form von Intextfiguren ehre,¹⁵³ leitet der Sprecher auf die Exklusivität seiner literarischen Produkte über. In einer eigens formulierten Antwort betont er, dass sich seine Geschenke in Form textueller Wünsche durch das Zutun der Muse mit den *tropaea* des Kaisers verbinden.¹⁵⁴ Dem Sprecher ist daran gelegen, den *panegyricus* seiner *carmina* mit persönlichen Wünschen zum Regierungsjubiläum zu verbinden. Aus diesem Grund projiziert der Dichter im nächsten Vers die performative Aufführungssituation seiner *vota* auf die individuelle Lektüresituation des Kaisers. Als besonderes Merkmal seiner figuralen Wünsche nennt er die optischen Reize, die noch dadurch gesteigert werden könnten, dass der Text laut vorgelesen werde und einen rhythmischen Klang erzeuge.¹⁵⁵

Dass die Vorstellung einer eigenständigen Lektüre des Kaisers stark in die Gesamtkomposition der metapoetischen Passage eingelassen ist, zeigt der Wunsch des Dichters, der seine Wirkung ausschließlich in einem performativ gedachten Leseakt entfaltet.¹⁵⁶

Sit vis vicinis, per Thylen gratia pollens.

Deine Kraft möge immer bei den Nachbarvölkern [sc. und] Dein Ansehen bis nach Thule mächtig sein.

Hier löst der Dichter eines der in *carmen* 18.20 versprochenen *vota* ein. Der Wunschvers fasst die panegyrische Topik pointiert zusammen, die der Sprecher zu Beginn des Basistextes darlegte.¹⁵⁷ Konstantin möge in Zukunft als Weltenherrscher erscheinen, dem alle Völker bis in den hohen Norden ihre Gunst bezeugen.¹⁵⁸

Im panegyrischen Narrativ folgt das *votum* auf Konstantins militärische Errungenschaften im Osten. Überträgt man die enkomiastische Argumentationsstruktur auf die konkrete Lektürepraxis des Kaisers, so bricht das *votum* in *carmen* 18.22 die poetologische Passage des Textes auf. Der Wunsch des Dichters wird von je einem Verspaar eingeschlossen, das explizit die intermedialen Qualitäten seines *carmen cancellatum* betont.¹⁵⁹ In den beiden Versen, die auf das *votum* folgen, thematisiert der Sprecher, dass sein Text aus unterschiedlichen Ebenen zusammengesetzt ist

¹⁵³ *Carm.* 18.19: *solum vota notis late sua Romula dat plebs?*

¹⁵⁴ *Carm.* 18.20: *sancta tuis Clio permiscet vota tropaeis.*

¹⁵⁵ *Carm.* 18.21: *visitur et crescit pictorum gratia cantu.*

¹⁵⁶ *Carm.* 18.22.

¹⁵⁷ *Carm.* 18.3–15.

¹⁵⁸ *Carm.* 18.22: *per Thylen gratia pollens.*

¹⁵⁹ *Carm.* 18.20–21, 23–24.

(*fixa suis signis munera*, *carm.* 18.23), die im Metrum vereint sind (*pari rythmo*, *carm.* 18.24).

Das *votum*, das der Sprecher in *carmen* 18.22 ausspricht, findet auf der panegyrisch-narrativen Textebene und in der individuellen Lektüresituation des Kaisers eine performative Umsetzung. Auf der einen Seite ist *carmen* 18.22 als selbsterfüllende Prophezeiung zu sehen. Der panegyrische Dichter erfüllt mit diesem Wunsch, den er in seine poetologischen Überlegungen einbaut, das zuvor versprochene *votum*.¹⁶⁰ Auf der anderen Seite ist *carmen* 18.22 nur ein Wunsch unter vielen. Bereits in seiner inspiratorischen Ansprache an den Kaiser schreibt der Dichter, dass er seine Wünsche zum Regierungsjubiläum in die Intextfigur integriert habe (*vota notis*, *carm.* 18.19). Der hier alleinstehende Wunsch ist daher nur ein ‚Appetizer‘ auf den Intext, in dem es vor *vota* wimmelt, die der Dichter mit der Zusendung seines Textes bereits eingelöst sieht.

***Carmen* 18 als *tropaeum* (*carm.* 18.25–35)**

Parallel zur performativen Einbindung von *vota* eröffnen die in *carmen* 18.20 angesprochenen Siegesdenkmäler eine tieferliegende performative Ebene des Textes, die über eine Verwendung als enkomiastischer Topos hinausgeht. Eine Aufzählung der *tropaea*, die Konstantin im Osten errichtete, leitete den Grundtext ein (*carm.* 18.3–15). In einem Sprechakt, der sich auf die Zukunft richtet, verweist der Dichter am Ende des Basistextes auf weitere Siegesdenkmäler, die der Kaiser als Sonnenherrscher errichten wird.¹⁶¹

*Lumine muriceo venerandus dux erit ut Sol;
legibus ut Iani teneas avus orbe tribunal,
egregios titulos pietatis habebis amore.
Tot freta pacis apex mutari munere gaudet,
India clavigeri Latium vult tangere navi,
Nileus messor sua tradit castra, vel agmen
Arctos, quam Carpi noscet vix Haemus, in ora.
Sic istis cultus in rem curvantibus enses
te nivea iuvat arce frui. Ponti decus auget,
Roma soror, veteres Tuscos, quos ore tuemur.
Alme, tuas laurus aetas sustollet in astra.*

In seinem purpurfarbenen Lichterglanz wird unser Kaiser zukünftig wie Sol verehrt; damit Du als Ahnherr auf der ganzen Welt ein Tribunal nach den Gesetzen des Ianus abhalten kannst, wirst Du aus Deiner Liebe zur Pflichttreue heraus außerordentliche Ehrentitel tragen. Dein Helmbusch freut sich, dass durch das Geschenk des Friedens so viele Meere befahren werden, [sc. ganz] Indien will mit dem Schiff das Latium des Schlüsselträgers Ianus erreichen und der Schnitter vom Nil übergibt Dir seine Feldlager und sogar der Norden überführt sein Heer an Küsten, die kaum der große Balkan des Capus kennt. Auf solche Weise jenen verehrungswür-

¹⁶⁰ *Carm.* 18.20: *sancta tuis Clio permiscet vota tropaeis*.

¹⁶¹ *Carm.* 18.25–35.

dig, die ihre Schwerter zu Arbeitswerkzeugen krümmen, ergötzt es Dich, Deinen Platz am weißen Himmelsbogen zu genießen. Deine Zierde des Schwarzen Meeres, die Schwester Roms [sc. Konstantinopel], vergrößert das Gebiet der Tusker aus unserer Vorzeit, das wir an der Mündung schützen. Gütiger, unser Zeitalter wird Deine Triumphe zu den Sternen emporheben!

Der Dichter spricht Konstantin im Sinn der programmatischen Sonnenmetaphorik als einen Kaiser an, der durch sein purpurfarbenes Licht wie Sol verehrt werden wird.¹⁶² Als Quelle seiner außerordentlichen Errungenschaften nennt er die *pietas* des Kaisers,¹⁶³ die, wie sich noch zeigen wird, auch im Intext prominent auftritt.

Die imperiale Verbindung von Raum und Zeit, die für den ersten panegyrischen Teil zentral war (*carm.* 18.3–15), kehrt als Motiv am Schluss des Basisgedichts zurück. Der Sprecher blendet den Ewigkeitsgedanken der Konstantinischen Herrschaft über die Götter Sol und Janus ein.¹⁶⁴ Beide Gottheiten stehen nicht nur stellvertretend für die Ordnung von Zeit, sondern auch für den Gedanken der Erneuerung.¹⁶⁵ Der Wunsch des Dichters vom Anfang, Konstantin möge Konsul ohne Ende sein (*sine limite consul*, *carm.* 18.2), erfährt mit dem Bezug zu Janus eine göttliche Übersteigerung. Gleichzeitig steht der Gott des Anfangs für die Gerechtigkeit des Kaisers, die dieser in seinem Weltenreich walten lassen wird.¹⁶⁶

Zudem bricht der Dichter die klare Richtung von West nach Ost, die die Sprecherperspektive des ersten panegyrischen Teils strukturierte, in der abschließenden Gedichtpassage auf. Vertreter aller Himmelsrichtungen aus dem Osten (*India*, *carm.* 18.29), Süden (*Nileus messor*, *carm.* 18.30) und Norden (*Arctos*, *carm.* 18.31) wollten Konstantins Weltreich unterstützen. Auffällig ist jedoch, dass der Sprecher weiterhin eine deutlich westliche Perspektive einnimmt, in der er den Kaiser repräsentiert sieht.

Das Enkomion endet mit einer göttlichen Idealisierung des Herrschers, der vom Himmel auf das irdische Geschehen blickt und sich über den von ihm geschaffenen Frieden freut.¹⁶⁷ Als Sinnbild der imperialen Expansionspolitik Konstantins beschließt der Sprecher seinen Text mit einem Verweis auf Konstantinopel, die „Schwester Roms“ (*Roma soror*, *carm.* 18.34).¹⁶⁸ Das kaiserliche Bauprogramm sowie die Ausgestaltung der Stadt mit Kunstwerken aus dem ganzen Imperium verkörpert den Anspruch Konstantins als siegreicher Eroberer und ewiger Weltenherrscher wie kein anderes Zeugnis der Zeit.¹⁶⁹ Die Umbenennung von Byzanz in

¹⁶² *Carm.* 18.25: *lumine muriceo venerandus dux erit ut Sol*.

¹⁶³ *Carm.* 18.27: *egregios titulos pietatis habebis amore*.

¹⁶⁴ *Carm.* 18.25: *Sol*, 26: *Iani*, 29: *clavigeri*.

¹⁶⁵ Vgl. zu Janus in panegyrischem Kontext z. B. Mart. 8.8: *principium des, Iane, licet velocibus annis | et renoves vultu saecula longa tuo* (SHACKLETON BAILEY 2012).

¹⁶⁶ *Carm.* 18.26: *legibus ut Iani teneas avus orbe tribunal*.

¹⁶⁷ *Carm.* 18.32–33: *sic istis cultus in rem curvantibus enses | te nivea iuvat arce frui*.

¹⁶⁸ Vgl. ähnlich auch *altera Roma* (*carm.* 4.6) zur Bezeichnung Konstantinopels.

¹⁶⁹ Vgl. zu Konstantinopel als Kompositstadt mit allerhand Kunst- und Bauwerken aus dem gesamten Imperium HANSEN 2003, 52–54; ELSNER 1998, 187, 189.

Konstantinopel ist das steinerne *tropaeum*, das sich Konstantin anlässlich seines Sieges über Licinius in der Tradition Alexanders des Großen und Augustus' errichtete.

Die episodenhafte Erzählstruktur des Basistextes findet im Intext eine Entsprechung. Dort bietet *carmen* 18 dem Kaiser die Möglichkeit, seine strategischen Fähigkeiten auf der Buchseite unter Beweis zu stellen. In einem geschlossenen Außenquadrat trifft Konstantin als erster Leser auf multiple diagonale, horizontale und vertikale Lesewege, die sich vielfach überkreuzen. Durch die Zusammenführung hochgradig fragmentierten Wortmaterials fordert der Intext den Leser dazu auf, seine strategischen Fähigkeiten in der Lektüre unter Beweis zu stellen. In einem paradoxen Verhältnis von vereinzelt Satzteilen, die sich im Ganzen jedoch nahtlos zusammenfügen, errichtet sich der Kaiser während der Lektüre ein intellektuelles *tropaeum* und triumphiert als (In-)Textstrategie über das Gittergedicht.

Der Kaiser als (In-)Textstrategie in *carmen* 18

Das geometrische Muster an der Oberfläche bietet im Intext multiple Lektürevarianten. Neben dem umlaufenden Vers und den beiden Mesosticha, die das Gitterraster horizontal und vertikal kreuzen, besteht das Intextgedicht aus verschiedenen diagonalen Lektüreachsen.¹⁷⁰ Giovanni POLARA listet in seinem Kommentar sieben Intextpakete (*carm.* 18.i.4–10), die der Leser nach dem oben gezeigten Prinzip zusammensetzen kann.¹⁷¹ Dem Leser steht zur Wahl, an welchem A des Akrostichons er mit der Lektüre beginnen möchte. Von dort führen alle eingezeichneten Lesewege zu einem der gegenüberliegenden A's des Telestichons.¹⁷² Die Intextlektüre verläuft stets von der linken zu rechten Buchseite und schließt neben deszendierenden Lesewegen auch Versbauteile ein, die in diagonalen Richtung aufsteigen.

Der Grundtext von *carmen* 18 beinhaltet keine konkreten Lektürehinweise für den Intext. Vielmehr macht der Sprecher im Basisgedicht auf die intermedialen Effekte seiner Figur und das gleichbleibende Metrum aufmerksam, das einem Leser bei der Entschlüsselung hilft.¹⁷³ Der fragmentierte Charakter des Intextes und der hohe Anteil sprachlicher Rätselhaftigkeit erzeugen eine komplexe Lektüreaufgabe. *Carmen* 17, das als metrisches Scholion zu *carmen* 18 überliefert ist, bietet das Proto-

¹⁷⁰ Vgl. LEVITAN 1985, 262, der die unterschiedlichen Lektürevarianten im Intext von *carm.* 18 als „field within the field“, einen mathematisch permutativen Aktionsraum innerhalb des Gitterrasters, bezeichnet.

¹⁷¹ POLARA II. 1973, 104–108. Ein Leser kann die 45 Verse des Intextgedichts in immer neuer Variation miteinander kombinieren und somit eine nahezu endlose Zahl an Gedichten erzeugen, vgl. zur Intextkombinatorik in *carm.* 18 HERNÁNDEZ LOBATO 2017, 474.

¹⁷² Ein weiterer Startpunkt für die Lektüre ist das mittlere A des ersten (Intext-)Verses (*carm.* 18.1, i.1) auf Position 1×18. Hingegen bildet das letzte A des ersten Verses (*carm.* 18.35, 35×18) einen Zielpunkt der Lektüre.

¹⁷³ *Carm.* 18.21: *visitur et crescit pictorum gratia cantu*; 23: *talis fixa suis signis lyra munera gestat, | orsa pari vates quae perfert, Delie, rythmo*.

koll einer strategischen Lektüre des Intextes. Dieser Text entstand möglicherweise bereits im 4. Jh. und ergänzt den Lektüreschlüssel, der im Basistext von *carmen* 18 fehlt, um zahlreiche selbstreferentielle Angaben.¹⁷⁴

Gleichzeitig muss betont werden, dass es sich bei dem adressierten *lector* (*carm.* 17.5) sicher nicht um Konstantin gehandelt haben wird. Zwar schreibt Giuseppe PIPITONE in seiner Untersuchung der *scholia*, dass *carmen* 17 als metrisches Scholion von *carmen* 4, dem Widmungsepigramm zu *carmen* 5, inspiriert sei,¹⁷⁵ jedoch scheint die beiden Texte außer ihrer metrischen Gebundenheit nichts zu verbinden. Unabhängig von der Frage der Urheberschaft beider Texte, die sich letztendlich nur hypothetisch beantworten lässt, arbeiten beide *carmina* mit unterschiedlichen paratextuellen Verfahrensweisen. *Carmen* 4 interagiert als Geschenk-epigramm eng mit dem in *carmen* 5 erzeugten Inschriftengestus und gliedert sich durch die Perspektive des Sprechers nahtlos in den zeremoniellen Rahmen der Vicennalien ein.¹⁷⁶ In *carmen* 17 spricht der Verfasser hingegen vollkommen losgelöst vom panegyrischen Kontext, in dem *carmen* 18 als Teil der Geschenkausgabe anlässlich des Regierungsjubiläums steht.¹⁷⁷ Weder der Kaiser noch einer seiner Söhne werden als Adressaten angesprochen. Der Sprecher präsentiert sich nicht als *vates* oder Dichterpersönlichkeit, die auf die Kunstfertigkeit ihres Geschenks aufmerksam macht, sondern als didaktisch motivierter Exeget, der seinem Leser die Technik des *carmen cancellatum* erklärt. Demnach scheint *carmen* 17 eher das Produkt einer individuellen Lektüre des Optatian'schen Corpus als einen Teil desselben zu sein.¹⁷⁸

Als Protokoll einer persönlichen Leseerfahrung bietet *carmen* 17 zahlreiche Hinweise, wie sich Fragment und Einheit in *carmen* 18 zueinander verhalten:¹⁷⁹

*Sunt septem numero pares ac lege metrorum
consimilis versus; genus est quae Musa Maronis.
His proprium sentire subest; mens sufficit uni.
Iure suo sibimet cedunt: alios tenet ortus
alterius finis, lector. Qua littera monstrat
directi, dociles nunc sistere tramite cursus,
nam quemvis medium venientis semita sulcat.
Si verbum textum pertemptes ore Latino,*

174 *Carm.* 17 ist nur in einer einzigen Handschrift überliefert (B²), einem Anhang an den frühesten Handschriftenbestand des Codex Bernensis 212 aus dem 9. Jh., vgl. POLARA I. 1973, VIII. *Carm.* 17 folgt in dieser Handschrift auf die *carm.* 4 und 18, dessen Funktionsweise *carm.* 17 erklärt. POLARA II. 1973, 100 hält *carm.* 17 für das Produkt eines mittelalterlichen Schreibers. PIPITONE 2012a, 21 spricht ohne Datierungsvorschlag von einem „l'anonimo autore del c. XVII“.

175 PIPITONE 2012a, 21.

176 Vgl. zur Interaktion der *carm.* 4 und 5 Kapitel 2.2.2.

177 Vgl. zur Diskussion der Geschenkausgabe anlässlich der *vicennalia* Kapitel 3.1.

178 Anders SQUIRE 2017a, 90–91 (Anm. 99): „Although the Optatianic attribution of *Carm.* 17 has been doubted, it nonetheless resonates with other prefatory and highly metadiscursive parallels in the corpus.“

179 *Carm.* 17.1–13.

*in sese alterno conectens ordine versus,
vota sonans longum poteris implere volumen.
Ne tamen ambages error sinuosus haberet,
ordine perscriptos minium reserare valebit
versus, quos titulis Augustus victor honestat*

Es gibt sieben Verse, die der Anzahl [sc. an Buchstaben] nach gleich sind und in der Regel des Metrums vollkommen übereinstimmen; sie sind von der Art der Dichtung Vergils. Den Versen liegt zugrunde, das Wesentliche [sc. inhaltlich] darzustellen; jedem einzelnen Vers genügt ein Gedanke. Die Verse fügen sich nach einer eigenen Regel: Das Ende des einen Verses hat zugleich den Anfang eines anderen inne, mein Leser. In welche Richtung auch immer der Buchstabe [sc. das A an den Wechselstellen] weist, gibt es nun Verse, die zu gelehrten Verläufen hin auf einem Querweg fortbestehen, denn der Nebenweg eines kommenden Verses durchfurcht jeden beliebigen mittleren Vers. Wenn du den Intext in lateinischer Sprache komplett erforschen würdest, während sich ein Vers in wechselnder Reihenfolge mit sich selbst verbindet, könntest du eine lange Schriftrolle füllen, indem du die [sc. dort formulierten] Wünsche erklingen lässt.

Damit das krümmungsreiche Umherirren dennoch keine Irrwege erzeugt, wird der Zinnober es einrichten, die Verse zu erschließen, die in einer Reihenfolge niedergeschrieben wurden und denen der Sieger Augustus mit seinen Ehrentiteln Ehre verschafft: [sc. es folgen die Intextverse in einfacher Nennung ohne Kreuzungswege, s. u.].

Das Scholion befasst sich ausschließlich mit der Lektüre des Intextes. Der Grundtext scheint den Sprecher nicht zu interessieren. Der Text folgt einer inhaltlichen Dreiteilung. Nachdem der Verfasser die technischen Eckdaten der *versus intexti* preisgegeben hat (*carm.* 17.1–3), eröffnet er dem Leser, dass sich die sieben Intextverse miteinander kreuzen, wodurch multiple Lesewege entstehen (*carm.* 17.4–7). Am Schluss des Lektüreschlüssels stehen konkrete Hilfestellungen für den Leser (*carm.* 17.8–13), der die *vota* aus *carmen* 18 auf einer langen Schriftrolle notieren könne.¹⁸⁰ Daran schließt sich eine Aufzählung von sieben *versus intexti* aus *carmen* 18 in einfacher Lektüre an:¹⁸¹

*Alme tuas laurus aetas sustollet in astra.
Aurea lux vatum, silvae mihi praemia serva.
Aucta deo virtus Musas magis ornat aperta.
Aurea victorem pietas sonat ubere lingua.
Aonios latices pietas iuvat armaque diva.
Augusti florem pietas iuvat, arma, tropaea.
Aonii frutices pietas iuvat ubere glaeba.*

Gütiger, unser Zeitalter wird Deine Triumphe zu den Sternen emporheben!
Du goldenes Licht der Dichter [sc. bist] für mich [sc. und] meine bukolische Dichtung eine dienstbare Belohnung.

Deine von Gott vergrößerte Tatkraft, die offenbar wird, schmückt meine Musen noch mehr.
Goldglänzende Pflichttreue lässt unseren Sieger mit reichhaltigen Ruhmesworten erklingen.

¹⁸⁰ *Carm.* 17.10: *longum poteris implere volumen.*

¹⁸¹ *Carm.* 17.14–20.

Deine Pflichttreue fördert das Nass aus aonischer Quelle und göttliche Waffentaten.¹⁸²
 Die Pflichttreue unseres Augustus fördert seine Zierde, Waffentaten [sc. und] Siegesdenkmäler.
 Die Pflichttreue des Bacchus fördert seine Weinstöcke auf fruchtbarem Boden.

Der Schreiber des Scholions nennt drei Hauptmerkmale der Intextverse in *carmen* 18. Erstens bestünden sie aus einer festgelegten Anzahl von Buchstaben (*numero pares, carm.* 17.1). Zweitens seien alle Hexameter.¹⁸³ Drittens liege jedem Vers ein inhaltlicher Gedanke zugrunde, den der Sprecher im Verlauf des Scholions mit dem Begriff *votum* klassifiziert (*vota sonans, carm.* 17.10).

Blickt man näher auf die Semantik der *versus intexti*, so geben sie sich keineswegs als Wünsche zu erkennen. Alle Verse stehen im Indikativ Präsens (*iuvat, sonat*, u. a. *carm.* 18.i.5) oder Futur wie der *versus intextus*, der das Textquadrat an allen Seiten einfasst (*sustollet, carm.* 18.i.1). Die auf die Zukunft gerichtete Semantik im Intext des Außenquadrats konterkariert seine optische Abgeschlossenheit und Symmetrie. Die nahezu göttliche Überhöhung der Siege Konstantins, die den Text optisch schließt, ist als Zukunftsvision gestaltet, in die alle anderen Intextverse als bereits ereignete, variable Tatsachen eingelassen sind. Sein semantisches Potential teilt den Intext somit in zwei Gruppen:

Panegyrische <i>versus intexti</i>	Poetologische <i>versus intexti</i>
<i>carm.</i> 18.i.1, i.4 alme tuas laurus aetas ...	<i>carm.</i> 18.i.2, i.6 aurea lux vatum ...
<i>carm.</i> 18.i.5 aurea victorem pietas ...	<i>carm.</i> 18.i.3, i.8 aucta deo virtus ...
<i>carm.</i> 18.i.7 Augusti florem pietas ...	<i>carm.</i> 18.i.9 Aonii frutices pietas ...
<i>carm.</i> 18.i.10: Aonios latices pietas ...	

Drei Intextbauteilen mit starker panegyrischer Thematik (*carm.* 18.i.1/i.4, i.5, i.7) stehen ebenso viele *versus intexti* gegenüber, die metapoetische Reflexionen offenbaren (*carm.* 18.i.2/i.6, i.3/i.8, i.9). Ein weiterer Bauteil verbindet beide Deutungshorizonte miteinander und rückt den Kaiser in die Nähe eines panegyrischen Dichters, wie sich gleich zeigen wird (*carm.* 18.i.10).

Da die meisten Intextverse entweder einen panegyrischen oder poetologischen Schwerpunkt setzen, ist der Aussage des Scholiasten zuzustimmen, jedem Vers läge ein wesentlicher Gedanke zugrunde.¹⁸⁴ An der wesentlichen semantischen Ausrichtung ändern auch die zahlreichen Möglichkeiten, den begonnenen Vers zu Ende zu führen, nichts. Der vordere Teil jedes Verses, der das Subjekt enthält, bleibt stabil.

¹⁸² *Diva* kann syntaktisch zu *pietas* oder *arma* gehören. Die Entscheidung obliegt dem Leser und erweitert den semantischen Aktionsraum des Intextes.

¹⁸³ *Carm.* 17.1–2: *lege metrorum | consimilis versus; genus est quae Musa Maronis.*

¹⁸⁴ *Carm.* 17.3: *his proprium sentire subest; mens sufficit uni.*

Der Leser variiert lediglich die Objekte im hinteren Teil des Satzes, die je nach Leseweg in einem panegyrischen oder poetologischen Kontext stehen.

Die Intextverse mit panegyrischem Inhalt thematisieren ausnahmslos Konstantins Goldenes Zeitalter (*carm.* 18.i.1, i.4) sowie seine *pietas*, die ihn zu überragender Sieghaftigkeit geführt habe (*carm.* 18.i.5, i.7). Die Objekte seines militärischen Erfolgs wie *arma* oder *tropaea*, die im hinteren Teil der Intextverse stehen, erhalten in den poetologischen *versus intexi* eine metapoetische Konnotation. Konstantin erscheint dort als goldenes Licht der Dichter (*aurea lux vatum*, *carm.* 18.i.2, i.6), das die poetischen Projekte des Sprechers unterstützt. Das vormals enkomiasisch ge-deutete *arma* wendet der Dichter nun in metapoetische Reflexionen über seine eigene Dichtung:¹⁸⁵

Aurea lux vatum silvae mihi praemia serva.
Aurea lux vatum silvas magis ornat aperta.
Aurea lux vatum silvas iuvat arma tropaea.
Aurea lux vatum silvas iuvat armaque diva.
Aurea lux vatum silvas sonat ubere lingua.
Aurea lux vatum silvas sonat ubere glaeba.

Du goldenes Licht der Dichter [sc. bist] für mich [sc. und] meine bukolische Dichtung eine dienstbare Belohnung.

Du goldenes Licht der Dichter, das offenbar wird, schmückst meine bukolische Dichtung noch mehr.

Du goldenes Licht der Dichter unterstützt meine bukolische Dichtung, Waffentaten [sc. und] Siegesdenkmäler.

Du goldenes Licht der Dichter förderst meine bukolische Dichtung und Waffentaten.

Du goldenes Licht der Dichter lässt meine bukolische Dichtung mit reichhaltigen Ruhmesworten erklingen.

Du goldenes Licht der Dichter lässt meine bukolische Dichtung durch fruchtbaren Boden erklingen.

Der Sprecher präsentiert den Kaiser als Musageten, der dichterische Vorhaben unterschiedlicher Couleur unterstützt. Die Selbstbezeichnung seiner Dichtung mit *silvae* (*carm.* 18.i.6a) bzw. *silvas* (*carm.* 18.i.6b–f) überrascht. Zwar sind uns von Optatian keine bukolischen Gedichte überliefert, jedoch interagiert das Umrissgedicht in Form einer Syrinx (*carm.* 27) mit Themenfeldern der Hirtendichtung. Daneben bezeichnet sich Optatian in *carmen* 15, einem hochgradig permutativen Gedicht aus zahlreichen Versspielereien, als *ruris vates* (*carm.* 15.15). In *carmen* 5 tritt die Muse des Dichters als bukolische Akteurin auf, die im Schatten einer Steineiche dichtet.¹⁸⁶

¹⁸⁵ *Carm.* 18.i.6a–f.

¹⁸⁶ *Carm.* 5.19–20. Vgl. zum bukolischen Motiv einer schattigen Steineiche Verg. *ecl.* 6.53–54: *ille latus niveum molli fultus hyacintho | ilice sub nigra pallentis ruminat herbas* (GEYMONAT 1973).

*Quid, vaga, Pierios versus sub vallis opaca
ilice componis?*

Was dichtest Du, die Du [sc. in meinem Gedicht umherschweifst], pieridische Verse unter einer schattigen Steineiche im Tal?

Zieht man die Einzelverweise zur Deutung der Intextpermutation in *carmen* 18 heran, wird deutlich, dass der Sprecher die metapoetische Verwendung von *silvae* bzw. *silvas* nur indirekt auf das Verfassen von Bukolik bezieht. Vielmehr umschreibt Optatian mit diesem Begriff seine innovative poetische Kleinform, in der sich Dichtung und Panegyrik verbinden. Gerade die Silven des Statius galten in der Spätantike als Vorbild einer artifiziellen und innovativen Verspanegyrik.¹⁸⁷

Der panegyrische Sprecher hat in *carmen* 18 ein zweifaches Anliegen. Zum einen will er der Verkünder des Goldenen Zeitalters Konstantins sein, dessen Waffen und Siegesdenkmäler er in epischer Manier und im Metrum des Hexameters verkündet.¹⁸⁸ Zum anderen bindet er die ästhetische Ausgestaltung und Wirkung seiner Texte gezielt an die Person des Kaisers. Indem er Konstantin als wertschätzende Instanz seiner Dichtung präsentiert, die mit ihrer Aufmerksamkeit seine poetische Aktivität belohnt, erhalten Optatians *carmina* erst die Qualität, die sie beanspruchen. Die Waffen, Siegesdenkmäler und Ruhmesworte, die der Kaiser in den panegyrischen Intexten als Objekte seiner Sieghaftigkeit variiert, formt der Dichter in den poetologischen *versus intexti* zum Eigenlob, das ihm der Kaiser während der Lektüre zuteilwerden lässt.

Die Engführung der panegyrischen und poetologischen Dimension des Intextes spitzt sich in einem zweiten Verspaar zu. In einem weiteren metapoetischen *versus intextus* überträgt der panegyrische Sprecher die Produktion seiner *carmina* auf das Bild eines Weinstockes, der durch das Zutun des Bacchus gedeihe:¹⁸⁹

*Aonii frutices pietas sustollet in astra.
Aonii frutices pietas magis ornat aperta.
Aonii frutices pietas iuvat arma tropaea.
Aonii frutices pietas iuvat armaque diva.
Aonii frutices pietas iuvat ubere lingua.
Aonii frutices pietas iuvat ubere glaebe.
Aonii frutices pietas sonat ubere lingua.
Aonii frutices pietas sonat ubere glaebe.*

187 Vgl. zur Bedeutung des Statius für die spätantike lateinische Literatur KAUFMANN 2015, für die Panegyrik im Besonderen SCHINDLER 2009, 33, 41–43. Vgl. zur engen Interaktion von *carm.* 3. mit den Silven des Statius SCHIERL/SCHIEDEGGER LÄMMLE 2017, 301–303.

188 Vgl. POLARA II. 1973, 103, der *arma* und *diva* mit „heroa carmina“ in Verbindung bringt. Seine Interpretation geht aber nicht weit genug. Zwar versieht er den Begriff *silvas* mit der Erklärung „bucolica“, jedoch zieht er daraus keine weiteren Schlüsse in Bezug auf die spezielle Ästhetik, die Optatians *carm.* in die Nähe artifizieller panegyrischer Kleindichtung in der Art des Statius rückt.

189 *Carm.* 18.i.9a–h.

Die Pflichttreue des Bacchus hebt seine Weinstöcke zu den Sternen empor.
 Die Pflichttreue des Bacchus, die offenbar wird, schmückt seine Weinstöcke noch mehr.
 Die Pflichttreue des Bacchus fördert seine Weinstöcke, Waffentaten [sc. und] Siegesdenkmäler.
 Die Pflichttreue des Bacchus fördert seine Weinstöcke und göttlichen Waffentaten.
 Die Pflichttreue des Bacchus fördert seine Weinstöcke mit reichhaltigen Ruhmesworten.
 Die Pflichttreue des Bacchus fördert seine Weinstöcke durch fruchtbaren Boden.
 Die Pflichttreue des Bacchus lässt seine Weinstöcke mit reichhaltigen Ruhmesworten erklingen.
 Die Pflichttreue des Bacchus lässt seine Weinstöcke durch fruchtbaren Boden erklingen.

Wie in den panegyrischen Intextversen auf Konstantin ist es die Pflichttreue des Bacchus (*pietas*, *carm.* 18.i.9a–h), die seine Weinstöcke qualitativ wertvoll werden lässt.

Bacchus ist in der antiken Literatur ein häufiger Begleiter der Dichter. Das allegorische Bild der eigenen Dichtung, die als Weinstock unter Zutun des Bacchus wächst, ist vor allem in symposialen und festlichen Kontexten präsent. Doch auch in panegyrischen Texten begegnet Dionysos spätestens seit dem Hellenismus als unterstützende Gottheit des Regenten, dessen Taten das Gedicht verherrlicht. Das multiple Bedeutungsgefüge, das sich um Bacchus als panegyrische Gottheit rankt, greift Optatian im Intext auf. Indem er Konstantin in der Figur des Dionysos darstellt, bindet der Sprecher die panegyrische Dimension des Textes eng an die Ebene seiner poetologischen Reflexion:¹⁹⁰

Aonios latices pietas sustollet in astra.
Aonios latices pietas magis ornat aperta.
Aonios latices pietas iuvat arma tropaea.
Aonios latices pietas iuvat armaque diva.
Aonios latices pietas iuvat ubere lingua.
Aonios latices pietas iuvat ubere glaeba.
Aonios latices pietas sonat ubere lingua.
Aonios latices pietas sonat ubere glaeba.

Deine Pflichttreue hebt das Nass aus aonischer Quelle zu den Sternen empor.
 Deine Pflichttreue, die offenbar wird, schmückt das Nass aus aonischer Quelle noch mehr.
 Deine Pflichttreue fördert das Nass aus aonischer Quelle, Waffentaten [sc. und] Siegesdenkmäler.
 Deine Pflichttreue fördert das Nass aus aonischer Quelle und göttliche Waffentaten.
 Deine Pflichttreue fördert das Nass aus aonischer Quelle mit reichhaltigen Ruhmesworten.
 Deine Pflichttreue fördert das Nass aus aonischer Quelle durch fruchtbaren Boden.
 Deine Pflichttreue lässt das Nass aus aonischer Quelle mit reichhaltigen Ruhmesworten erklingen.
 Deine Pflichttreue lässt das Nass aus aonischer Quelle durch fruchtbaren Boden erklingen.

Die *pietas* des Bacchus (*carm.* 18.i.9a–h) geht im letzten *versus intextus* auf Konstantin über. Der Übergang des Genitivs *Aonii* (*carm.* 18.i.9a–h) zum Adjektiv *Aonios* (*carm.* 18.i.10a–h) verdeutlicht den Subjektwechsel syntaktisch. Der Kaiser erinnert sich als adressierter Leser an seine eigene *pietas*, die der Sprecher bereits in den panegyrischen Intexten als Quelle seines *aureum saeculum* lobte (*carm.* 18.i.5, i.7).

¹⁹⁰ *Carm.* 18.i.10a–h.

Die Bezeichnung des Bacchus mit dem Attribut *Aonius* stammt aus Ovids *Ars amatoria*.¹⁹¹ In den panegyrischen Passagen des Werks spielt Bacchus eine nicht untergeordnete Rolle. So vergleicht der elegische Sprecher der ‚Liebeskunst‘ den noch jugendlichen Gaius Caesar, den Sohn Agrippas und Iulias, vor Antritt seines geplanten Partherfeldzuges mit Dionysos, der Indien bereits in jungen Jahren mit seinem Thyrsusstab das Fürchten lehrte.¹⁹²

Auch von Konstantin kennen wir ein Zeugnis, das den Kaiser in die Nähe des Bacchus rückt. Anlässlich der Vicennalienfeier 326 in Rom ließ Konstantin ein Bronzemedallion prägen, das ihn als Jupiter darstellt.¹⁹³ Johannes WIENAND geht davon aus, dass das Medallion in hoher Zahl im Umlauf war und im Rahmen von Largitionen verschenkt wurde.¹⁹⁴ Das Revers zeigt ein komplexes Bildprogramm. Einer der Caesaren ist in Militärtracht gekleidet und reicht dem Augustus Konstantin, der in der Pose des Göttervaters mit nacktem Oberkörper auf einem Panzer sitzt, einen Globus, auf dem ein Phoenix thront. Zu Füßen Konstantins liegt ein Panther, der als heiliges Tier des Bacchus bekannt ist. WIENAND deutet die Anwesenheit des Panthers als Symbol für „die unumschränkte Herrschaft Constantins nun auch über den Osten des Reiches.“¹⁹⁵ Die kosmologische Überhöhung des Kaisers verbindet sich in der Ikonografie des Medaillons mit dem uneingeschränkten Herrschaftsanspruch der Konstantinischen Dynastie.

Optatian bedient sich im Basisgedicht von *carmen* 18 ähnlicher Verfahren, die zu einer polysemantischen Verdichtung des Textes führen. In narrativer Sequenzierung präsentiert er dem Kaiser zuerst seine eigene Triumphserie über den Osten (*carm.* 18.3–15). In einem zweiten Schritt projiziert der Sprecher die vergangenen Erfolge des Kaisers auf seine zukünftige Sieghaftigkeit, die er als dynastischer Ahnherr an seine Söhne vererben wird (*teneas avus orbe*, *carm.* 18.26). Die erforderte himmlische Erhebung des Kaisers inszeniert der Dichter durch die Anbindung an Konstantins militärischen Schutzgott *Sol invictus*. Nicht zufällig erscheint die *pietas* des Kaisers vielfach im Intext. Sie verbindet Konstantin mit der himmlisch-göttlichen Sphäre wie der Dichter die multisemiotischen Ebenen des *cancellatum*.

Die Beziehung zwischen Bacchus und Konstantin, die in *carm.* 18.i.10a–h zutage tritt, hat noch eine weiterführende Konnotation. Die angesprochenen *Aonios latitantes* (*carm.* 18.i.10a–h) verweisen nicht in erster Instanz auf den Gott des Weines. Das Wasser aus der Quelle des Aon ist der Ursprung jeglicher dichterischer Inspiration und steht für den obligatorischen Schluck des Dichters, den dieser vor Beginn seines poetischen Vorhabens nimmt. Der letzte *versus intextus* in *carmen* 18 führt

¹⁹¹ Vgl. POLARA II. 1973, 103, der auf Ov. *ars* 1.312 (*Aonio deo*) und 2.380 (*Aonii dei*) verweist.

¹⁹² Ov. *ars* 1.189–190: *nunc quoque qui puer es, quantus tum, Bacche, fuisti, | cum timuit thyrsos India victa tuos?*

¹⁹³ Vgl. zu den *vicennalia* Konstantins Kapitel 3.1.1.

¹⁹⁴ WIENAND 2012a, 391 mit einer Abbildung des Medaillons auf 626 (Abb. 57).

¹⁹⁵ WIENAND 2012a, 391.

demnach ein komplexes Beziehungsgefüge unterschiedlicher Deutungsdimensionen vor. In der Wahrnehmung des Lesers überlagern sich unterschiedliche semantische Ebenen, die den visuellen Kreuzungswegen des Intextes entsprechen, in denen vereinzelte syntaktische Einheiten immer wieder neu miteinander kombiniert werden können. Die angesprochene *pietas* beinhaltet einerseits Konnotationen mit Bacchus, der in panegyrischen Kontexten häufig als göttliches Vorbild des Herrschers erscheint. Andererseits ruft *pietas* die zentrale Eigenschaft Konstantins als gottesfürchtiger Herrscher auf, die dem Dichter Anlass zum Lob bietet. *Aonios latices* (*carm.* 18.i.10a–h) nimmt in diesem Sinne auf Konstantins Rolle als Inspirationsinstanz des Dichters Bezug. In der Poetologie Optatians kann es ausschließlich dem Kaiser gelingen, seinen *carmina* die Wertschätzung entgegenzubringen, die sie erfordern. Der letzte Intextvers in *carmen* 18 zeigt wie kein anderer, dass die panegyrische und poetologische Dimension des Textes nahezu untrennbar miteinander verbunden sind. Der hochgradig fragmentierte Aufbau des Intextes gibt der polysemantischen Struktur des Basistextes eine zusätzliche performative Stoßrichtung. Der Kaiser agiert während seiner Lektüre als Einheits- und Sinnstifter des Textes, der mit unterschiedlichen Lesestrategien versucht, das strukturelle Labyrinth des *carmen cancellatum* zu entschlüsseln.

Zusammenfassung: Das Verhältnis von Einheit und Fragment in *carmen* 18

Carmen 18 präsentiert sich dem Kaiser als strategische Lektüreaufgabe. Die doppelte Quadratstruktur des Musters, die von zwei Diagonalen und einer inneren Raute durchmessen wird, erzeugt ein Labyrinth unterschiedlicher Lesewege. Anders als in *carmen* 2, in dem der Intext semantisch, visuell und strukturell stabil ist, kommt es bei der Lektüre von *carmen* 18 darauf an, das Kompositionsprinzip der *versus intexti* genau zu durchdenken. Jedem unveränderlichen Beginn eines Intextverses steht ein variables Ende gegenüber, das die Objekte des Satzes permutiert. Verbunden werden Anfang, Mitte und Ende über den Buchstaben A, der an allen Berührungspunkten der vier Quadrate steht. Optatian übersetzt die *tropaea* Konstantins, von denen er im Grundtext ausführlich kündigt, in einen vielschichtigen performativen Leseakt. Der verrätselte Charakter des Intextes fordert den Kaiser heraus, seine intellektuellen Fähigkeiten am Text unter Beweis zu stellen. Der Text bietet dem Kaiser die Möglichkeit, sich im Sinne einer Lese-*performance* ein weiteres, intellektuelles *tropaion* zu errichten und als siegreicher Leser über den Text zu triumphieren.

Noch stärker als *carmen* 2 besteht *carmen* 18 aus fragmentierten Wort- und Satzeinheiten, die über Wendebuchstaben miteinander verbunden sind. Der optischen Geschlossenheit des Außenquadrates stehen vereinzelte Textbausteine im Inneren gegenüber, die der Leser nach einem festgelegten Prinzip miteinander kombinieren kann. Gleichzeitig kommen die Hauptaussagen der *versus intexti* auch dann zum Ausdruck, wenn man wie der Scholiast in *carmen* 17 die Verse in einfacher Lektüre liest (*carm.* 17.14–20). Der maximalen optischen Geschlossenheit des Textes stehen demnach unterschiedliche Intensitätsstufen der Lektüre im Inneren gegenüber, die

den Text jedoch nie seiner polysemantischen Valenz berauben.¹⁹⁶ Zwar können auf den diagonalen und vertikalen Achsen Irrwege entstehen, jedoch hilft die Orientierung des Lesers an den zentralen A's, die fehlleitenden Versbestandteile zu meiden.

In *carmen* 18 trifft der Kaiser auf eine Sprecherpersönlichkeit, die nicht ausführlich über ihre poetische Technik reflektiert. Die Gesamtkomposition von *carmen* 2 richtet sich daran aus, den Wunsch des Dichters nach Rehabilitation zu thematisieren und in der Struktur des Textes abzubilden. Im 18. Gedicht enthält der Grundtext nur wenige metapoetische Passagen. Dasselbe gilt für den Intext. Auch hier sind die poetologischen Kommentare des Sprechers eng an die panegyrische Dimension des *cancellatum* gebunden. Ein besonders ausgeprägtes agonales Verhältnis zwischen panegyrischem Sprecher und adressiertem Kaiser, wie es beispielsweise die *carmina* 6, 7 oder 9 zeigen, lässt sich für *carmen* 18 nicht erkennen.

Carmen 18 verfügt über eine selbstregulierende Struktur, die den Kaiser sicher von der linken zur rechten Buchseite führt. Es ist demnach nicht der Kaiser, der sich an den Text anpasst, sondern das Gedicht, das sich je nach Leserichtung Konstantins zu seinen Gunsten verändert. Das Gedicht spielt das Paradoxon einer optisch und technisch maximal geschlossenen Form bei gleichzeitiger fluider Semantik vollkommen aus.¹⁹⁷ Somit intensiviert *carmen* 18 die kompositorischen Mechanismen, die *carmen* 2 zugrunde liegen, und versetzt den Kaiser in die Rolle des Strategen, der sich während der Lektüre sein eigenes literarisches *tropaeum* errichtet.

Die *carmina* 2 und 18 stellen das Paradoxon von Fragment und Einheit in unterschiedlicher Weise aus. In beiden Texten operiert der Leser mit dynamischen Satz- und Wortteilen innerhalb eines geschlossenen Gitterrasters. *Carmen* 10, das im Folgenden besprochen wird, präsentiert einen exakt umgekehrten Lektürevorgang. Hier trifft der Kaiser auf ein Basisraster aus 35 mal 35 Buchstaben, das an der Oberfläche ein Strahlenmuster bildet. Die diagonal eingezogenen *versus intexti* öffnen die visuelle Erscheinung des *cancellatum* und begrenzen sie nicht in einem festgelegten Rahmenquadrat.

Anders als in den *carmina* 2 und 18, in denen der Leser die fragmentierten Satzteile des Intextes variabel miteinander kombinieren kann, weist *carmen* 10 eine geschlossene Intextstruktur auf. Die Intextteile im zehnten Gedicht, die in Syntax und Semantik miteinander übereinstimmen, liegen im Muster komplementär gegenüber, sodass einem Leser nur eingeschränkte Aktionsräume zur Variation bleiben. *Car-*

¹⁹⁶ Vgl. SQUIRE 2017b: „What fascinates me about the eighteenth poem is its simultaneously stable and unstable presentational mode.“

¹⁹⁷ Vgl. zum Verhältnis von Raum und Zeit in *carm.* 18 HERNÁNDEZ LOBATO 2017, 477: „[...] in *Carm.* 18, everything is there at the same time; the paradox, however, is that, although it is possible simultaneously to glimpse all imaginable options, those possibilities can themselves only be properly displayed *in time*.“ Ähnlich LEVITAN 1985, 263: „The poem does, however, make a different use of time, as a third dimension through which a reader can investigate the two-dimensional space before him, tracing its paths, reorienting its figure, and revealing its systematic coherence with his attention section by section as he sees fit.“

men 10 wendet die bisher thematisierte Ausprägung des Paradoxons von Fragment und Einheit in die entgegengesetzte Richtung. Es ist ein dynamisches Gitterraster auf der Buchseite, dem semantisch und syntaktisch geschlossene Intextfragmente eingeschrieben sind.

3.2.3 Geschlossene Textfragmente in einem dynamischen Gitterraster (*carm.* 10)

Carmen 10 ist vermutlich eines der ersten Gittergedichte, das Optatian verfasste. Es ist wahrscheinlich, dass der Dichter diesen Text gemeinsam mit einem Empfehlungsschreiben an den Kaiser sandte, um sich ihm als talentierten Literaten zu empfehlen.¹⁹⁸ Der Briefwechsel zwischen Optatian und Konstantin datiert in den Zeitraum zwischen 319 und 322.¹⁹⁹ Für das zehnte Gedicht wird man daher einen Entstehungszeitraum innerhalb dieser drei Jahre annehmen dürfen. Im Grundtext preist der panegyrische Sprecher die Siege des Crispus gegen die Franken (*eruta Franci | dat regio, carm.* 10.26–27), die er 320 errang.²⁰⁰ Mit großer Wahrscheinlichkeit wird Optatian *carmen* 10 noch in 320, spätestens aber in bzw. bis 322 verfasst haben.²⁰¹

Weder im In- noch im Grundtext nimmt Optatian auf die Feierlichkeiten der *vicennalia* oder seine Exilierung Bezug. Trotzdem richtet der Dichter im Basisgedicht ein *votum* an den Kaiser:²⁰²

*Tantus honor me iure suo per sidera saeclo,
o decus Ausoniae, tulerit.*

Oh Zierde Italiens, in ihrem Zeitalter könnte mich Deine so große Ehre nach ihrem Recht zu den Sternen emporheben.

Dieser Wunsch enthält keine Glückwünsche zu Konstantins Regierungsjubiläum, sondern die Hoffnung des Dichters im *Potentialis*, Konstantin möge seine literarischen Aktivitäten durch seine Ehrerweise unterstützen.²⁰³ *Carmen* 10 ist daher ein Text, der anders als viele spätere *carmina* Optatians nicht an den zeremoniellen

¹⁹⁸ Vgl. zur Interaktion der *Epist. Const.* mit *carm.* 10 Kapitel 2.2.3.

¹⁹⁹ WIENAND 2017, 158.

²⁰⁰ HERRMANN-OTTO 2009, 136, 207 nennt für das Jahr 320 einen Sieg des Crispus an der Rheinfront gegen Franken und Alemannen, vgl. ebenso WIENAND 2012a, 309. KLUGE 1924, 341 datiert den hier angesprochenen Frankenkrieg auf das Jahr 319. POLARA II. 1973, 76–77 bietet keine eigene Datierung. ERNST 2012, 45 (Anm. 55) schreibt ohne weiterführende Informationen, dass es sich bei den in *carm.* 10 genannten Kriegen des Crispus um Kämpfe handle, die dieser 323 gegen Sarmaten und Goten geführt habe. Dementsprechend datiert er den Text auf diese Zeit oder einen Zeitraum „kurz danach“ (45, Anm. 55). Im Jahr 323 ist jedoch nur ein Feldzug Konstantins gegen gotische Völkerschaften bekannt, vgl. WIENAND 2012a, 337–338, HERRMANN-OTTO 2009, 207.

²⁰¹ Vgl. zu einer ausführlichen Diskussion des Entstehungszeitraumes von *carm.* 10 Kapitel 2.2.3.

²⁰² *Carm.* 10.12–13.

²⁰³ *Carm.* 10.12–13: *tantus honor me per sidera | tulerit.*

Rahmen des Regierungsjubiläums gebunden ist. Dennoch ist Konstantin der angesprochene *laudandus*, dessen Lob der panegyrische Sprecher eng mit seinen poetologischen Aussagen verbindet.²⁰⁴

Außer in zehn Versen, in denen die *persona* die kaiserliche Dynastie bestehend aus Konstantins fiktivem Vorfahren Claudius Gothicus, seinem Sohn Crispus und ihm selbst preist (*carm.* 10.24–34), findet sich im Basistext kein rein panegyrischer Abschnitt. Demnach ist *carmen* 10 nicht primär darauf ausgerichtet, dem Kaiser einzelne Etappen seiner Sieghaftigkeit zu präsentieren, wie es in vielen Gedichten der Fall ist, die anlässlich seiner Vicennalien folgen. Vielmehr zeigt die komplexe Text-Bild-Gestaltung, dass Optatian bei seinem ersten Kontakt mit dem Kaiser darum bemüht war, ihn als aufmerksamen Leser und Fürsprecher seines Talents zu gewinnen. Das metapoetische Enkomion geht soweit, dass der Dichter seine Fähigkeit, panegyrische Literatur zu verfassen, als Geschenk des Kaisers darstellt.²⁰⁵

Im Grundtext von *carmen* 10 entwickelt Optatian ein komplexes Gefüge aus panegyrischen und poetologischen Motiven. Die Topoi stammen aus zwei Bereichen: der Licht- und Sonnensymbolik sowie der Gabenmetaphorik.

1. Licht- und Sonnenmetaphorik (*carm.* 10.1–13)
 - V. 1–8: Musen- und Kaiseranruf sowie Epiphanie Apolls
 - V. 9–11: Poetologische Reflexion
 - V. 12–13: Dichterisches *votum* an den Kaiser
2. Geschenkmetaphorik (*carm.* 10.13–34)
 - V. 13–19: Geschenkmetaphorik I – Der Kaiser als poetologischer Gabengeber
 - V. 20–23: Geschenkmetaphorik II – Das Goldene Zeitalter als Gabe des Kaisers
 - V. 24–34: Geschenkmetaphorik III – Die kaiserliche Siegesdynastie
3. Performativer deiktischer Sprechakt (*carm.* 10.35)

Das Gedicht beginnt mit einer vielschichtigen poetologischen Reflexion. Im ersten Abschnitt adressiert der Sprecher einerseits Kalliope und Apoll als Inspirationsinstanzen, andererseits den Kaiser als aktiven Rezipienten seiner Dichtung (*carm.* 10.1–8). An eine kurze metapoetische Passage (*carm.* 10.9–11) und ein *votum* an den Kaiser, Optatians dichterisches Vorhaben zu unterstützen (*carm.* 10.12–13), schließt sich ein poetologischer Teil mit Geschenkmetaphorik an. In einem selbstreflexiven Sprechgestus stellt der panegyrische Dichter seine literarische Tätigkeit als Gabe des Kaisers dar, dessen aktive Lektüre erst das panegyrische Potential seiner Texte zu voller Wirkung bringe (*carm.* 10.13–19).

Die zweite Texthälfte ist vornehmlich panegyrischer Natur (*carm.* 10.20–34). In einer enkomiaistischen Ausprägung der Geschenkmetaphorik beschreibt der Sprecher das Konstantinische *aureum saeculum* als Geschenk des Kaisers an die Völker der Erde (*carm.* 10.20–23). Anschließend appliziert der Dichter den Topos des Geschenks auf das Lob der kaiserlichen Dynastie (*carm.* 10.24–34). Ausgehend vom

204 *Carm.* 10.6: *maxime Caesar*, 24: *Auguste*.

205 *Carm.* 10.15: *tu mentem dicere donis | invitas laudis cum munere*.

Lob des Goldenen Zeitalters unter Konstantin geht der Sprecher zu einem Enkomion auf Crispus' siegreiche Eroberungszüge gegen die Franken und Alemannen ein. Crispus erscheint in der Darstellung Optatians als Ziehsohn der Virtus, in dem sich die Tatkraft einer dynastischen Ahnenreihe von Claudius Gothicus über Konstantin bis zu seinen Söhnen potenziert (*carm.* 10.28–31). Der Grundtext schließt ringkompositorisch mit einem performativen deiktischen Sprechakt, der die enkomiastische Topik des Lichts, das der Kaiser ausstrahlt, mit der konkreten Darstellung des Textes auf der Buchseite verbindet (*carm.* 10.35).

Carmen 10 verkörpert in seiner gesamten Anlage den Gestus eines kostbaren Geschenks an den Kaiser. Die intensive Verwendung der Licht- und Sonnensymbolik gipfelt in der materiellen Realisation des Textes auf der Buchseite, die dem Kaiser als erstem Leser entgegenstrahlt. Das strahlenförmige Gebilde nimmt performativ auf das komplexe motivische Gefüge des Basistextes Bezug. Zum einen stellt das Muster die Licht- und Sonnenmetaphorik visuell dar. Zum anderen erfüllt die Titulatur Konstantins, die den *versus intexti* eingeschrieben ist, panegyrische Funktionen, die dem Basistext fehlen.²⁰⁶

Anders als im Grundtext tritt der Sprecher im Intext nicht zu Tage, sondern allein der Kaiser, dessen Aufgabe es ist, die fragmentierten Textteile zu suchen und auf dem offenen Gitterraster miteinander in Verbindung zu bringen. Zugleich führt das Basisgedicht, selbst ein Geschenk des Dichters an den Kaiser, Konstantin als Gabenspende vor. Als inspiratorische Instanz ermöglichte der Kaiser die Entstehung des Textes und erhält nun während seiner Lektüre die Möglichkeit, sich immer wieder als Stifter dichterischer Eingebung zu erleben. Der Anfang des Basisgedichts markiert einen fulminanten Beginn dieses Erlebnisscharakters. Dem exklusiven Rezipientenkreis aus Konstantin, der Muse und dem Sprecher ereignet sich eine Apollerscheinung, in der sich der Kaiser wiedererkennt.

Epiphanie Apolls – Epiphanie des Kaisers (*carm.* 10.1–8)

Optatian eröffnet den Basistext, indem er seine poetische Inspiration an die musischen Persönlichkeiten Kalliope und Apoll bindet:²⁰⁷

*Calliope cane plura procax. En ore serenus
fontis Castalii deus audiet; inde canoros
mens furit in nexus, et felix currere votis
iam se credet ovans. Libet ire per avia sola
impete quo gressus effandi optata cupido
invitata tulit. Mens tantum, maxime Caesar,
Aoniae nodos amplectitur. Incitus aethra
funde, pater, coeptis Musas, ad mutua versus.*

²⁰⁶ *Carm.* 10.i.1: Constantine maxime imperator et invicte, i.2: aeternae pacis providentissimus custos, i.3: pater imperas, avus imperes, i.4: pius et felix, i.5: aurei saeculi restaurator, i.6: omnia magnus.

²⁰⁷ *Carm.* 10.1–8.

Kalliope, besinge [sc. mir] kühn Größeres! Schau hin, der hell leuchtende Gott der kastalischen Quelle wird es aus Deinem Mund hören; von dort aus bringt mein Verstand in Raserei wohlklingende Verschlingungen hervor und wird glauben, dass er [sc. sie] schon glücklich durchläuft, während er in Form von Wünschen seine Freude zum Ausdruck bringt. [sc. Mein Verstand] mag es, allein durch ungebahnte Gebiete zu gehen, und ging mit begierigem Verlangen danach, das auszusprechen, was gewünscht worden war, dorthin, wohin er eingeladen worden war. Nur der Verstand, größter Caesar, durchdenkt die Knoten Aoniens.²⁰⁸ Vater, der Du in Bewegung versetzt am Himmel stehst [sc. Apoll], bringe meinem begonnenen Werk die Muses zur wechselseitigen Gestaltung der Verse!

Die erste Adressatin ist die Muse, die der Sprecher um Beistand bei der Komposition seines *cancellatum* bittet.²⁰⁹ Das mentale Instrumentarium, das sowohl die Muse als auch der Dichter zum Verfassen eines Gittergedichts benötigen, ist der Verstand.²¹⁰

Der panegyrische Sprecher entwirft eine Situation, in welcher der personifizierte Verstand des Dichters die unterschiedlichen Schichten des *carmen* durchläuft.²¹¹ Ohne Sinn und Verstand rast die Geisteskraft des Dichters (*mens furit*, *carm.* 10.3) durch die *versus intexti*, die sich in unterschiedliche Richtungen, jedoch im Metrum gebunden über das Basisraster ziehen (*canoros | in nexus*, *carm.* 10.2–3). Das Verb *furit* ist von hoher Relevanz. Einerseits drückt die Raserei das technisch und intellektuell anspruchsvolle Vorhaben des Dichters aus, einen dreidimensionalen Text zu kreieren, der auditive und visuelle Qualitäten zugleich besitzt. Andererseits manifestiert sich in dem Ausdruck die euphorische Stimmung des Dichters, dem kurz zuvor Apoll erschienen ist.²¹²

Die Partikel *en* leitet die Epiphanie ein. Der panegyrische Sprecher präsentiert sich als Exeget der Erscheinung, indem er die Muse darauf aufmerksam macht, dass Apoll als Rezipient seines Gittergedichts anwesend sein wird. Der Rezeptionsmodus, der Apoll zukommt, ist das Zuhören (*audiet*, *carm.* 10.2). Jedoch ist der Gott auch als visuelle Erscheinung da. Der Sprecher beschreibt ihn als „hell leuchtend“ (*serenus*, *carm.* 10.1). Diejenigen, die der Gotteserscheinung beiwohnen, also der Kaiser, die Muse und der panegyrische Sprecher, bedienen sich in erster Linie des optischen Wahrnehmungsmodus, worauf das deiktische Element *en* (*carm.* 10.1) zu Beginn der Passage hinleitet. Darüber hinaus verwendet Optatian das Attribut *serenus* häufig zur Beschreibung des Kaisers als sonnenähnlicher Lichtgestalt.²¹³ In der Argumen-

208 *Aoniae nodos* (*carm.* 10.7) steht metaphorisch für die Poetologie des Gittergedichts, die sich durch die ‚Verknötung‘ unterschiedlicher Text- und Bildschichten auszeichnet.

209 *Carm.* 10.1: *Calliope cane plura procax*.

210 Vgl. zu *mens* als metapoetischem Konzept bei Optatian Kapitel 2.2.3.

211 *Carm.* 10.2–4: *inde canoros | mens furit in nexus, et felix currere votis | iam se credet ovans*.

212 *Carm.* 10.1–2: *en serenus | fontis Castalii deus*.

213 *Epist. Porf. 2: legendum serenis oculis tuis; carm. 3.10–11: tua mitis rector Olympi | tempora praecipua servat pietate serena; carm. 5.34–35: saeculis da, Constantine, serena | tempora, summe; carm. 12.17–18: tu iunge sereni | orbis vota tui; carm. 13.8: virtus vigore radians serena praestat*. Vgl. zu *serenus* in der Bedeutung ‚erhaben‘ *carm.* 2.1, 18, 35, i.1; *carm.* 7.5; *carm.* 8.7; *carm.* 13.2;

tationslinie von *carmen* 10 erfüllt *serenus* zudem eine performative Funktion, die den Kaiser in ein Nahverhältnis zu Apoll setzt.

Gegen Ende des ersten Abschnitts wird deutlich, von wo aus Apoll die Szenerie betrachtet. Der Sehergott steht als Erscheinung bewegt am Himmel (*incitus aethra*, *carm.* 10.7). Als Rezipientin der Vision präsentiert der panegyrische Sprecher die Muse, der gegenüber er die Anwesenheit des Gottes explizit ausdrückt (*en*, *carm.* 10.1). Doch auch der Dichter, der als Interpret der Erscheinung auftritt, sowie der Kaiser als adressierter Leser (*maxime Caesar*, *carm.* 10.6) wohnen der Apollvision bei. Die Muse und den Kaiser verbindet die Eigenschaft, sich bei der Produktion bzw. Rezeption des *cancellatum* ihrer Geisteskraft zu bedienen. In *carmen* 10.3 war es der Verstand des Dichters (*mens*), der dafür sorgte, dass das multidimensionale Textgebilde auf der Buchseite erscheint und zugleich rhythmisch klingt. Der Kaiser benötigt nun ebenfalls *mens*, um die verknoteten Text- und Bildebenen des Gittergedichts zu durchdenken und miteinander in Beziehung zu setzen.²¹⁴ Die Exklusivität dieser Eigenschaft, einen gestochen scharfen Verstand zu besitzen, der für die Produktion oder Rezeption eines Gittergedichts notwendig ist, kommt in *tantum* (*carm.* 10.6) zum Ausdruck. Zwar konkretisiert der Dichter erst an einer späteren Stelle des Basistextes die qualitative Beschaffenheit seines Verstands,²¹⁵ jedoch bringt er hier bereits als Exeget einer Apollvision, die sich nur einem ausgewählten Zuschauerkreis ereignet, den exklusiven Anspruch seiner Dichtung zum Ausdruck.

Ein einschlägiger Referenztext, mit dem man die beschriebene Erscheinung Apolls in Verbindung bringen kann, ist der Apollonhymnus des Kallimachos. In dem mimetischen Gedicht erzeugt der Sprecher, der als *vates* einer Kulthandlung für den Gott auftritt, die Epiphanie Apolls im Medium des Textes. Neben der Kreation eines fiktionalen Settings, in dem sich die Gottheit offenbart, nutzt Kallimachos den sakralen Raum der Gotteserscheinung, um das Programm seiner poetischen Kleinform auszustellen. In einem performativen Sprechakt bindet der hymnische Dichter die Erscheinung Apolls an den exklusiven Rezipientenkreis seiner Dichtung:²¹⁶

ὠπóλλων οὐ παντὶ φαείνεται, ἀλλ' ὅτις ἐσθλός:
ὅς μιν ἴδῃ, μέγας οὗτος, ὃς οὐκ ἴδε, λιτὸς ἐκεῖνος.
ὀψόμεθ', ὦ Ἐκάεργε, καὶ ἐσσόμεθ' οὔποτε λιτοί.

Apollon erscheint nicht jedem, sondern nur den Edlen; wer immer ihn sieht, der ist groß – wer ihn nicht sieht, der ist gewöhnlich. Wir werden dich erblicken, du Weithintreffer, und werden niemals gewöhnlich sein.

carm. 14.16; *carm.* 18.3, 35. Vgl. zu *serenus* in Bezug auf den klaren Verstand des Kaisers *carm.* 8.24: *mentisque serenae* (s. v. *serenus*).

²¹⁴ *Carm.* 10.6–7: *mens tantum, maxime Caesar, | Aoniae nodos amplexitur*. ERNST 2012, 43 übersetzt die Passage treffend mit „Nur (Dichter-)Geist, | Größter Kaiser, erfaßt Aoniens Schlingen“ und bringt damit die doppelte Bezugsmöglichkeit von *mens* auf Kaiser und Dichter zum Ausdruck.

²¹⁵ Vgl. *carm.* 10.15: *mentem, 18: nova vincula mentis*.

²¹⁶ Kall. *h.* 2.9–11. Text und Übersetzung aus ASPER 2004.

Der Sprecher entwickelt einen wertenden Gegensatz zwischen den Großen und Edlen, die Apoll sehen, und den gewöhnlichen Leuten, denen der Sehergott nicht erscheint. Das Gedicht lässt keinen Zweifel daran, dass sich die Epiphanie ausschließlich in der Darstellung des Textes ereignet. Der *vates* des Hymnus grüßt den Gott, nachdem dieser zuvor eine poetologische Rede an den personifizierten Neid hielt.²¹⁷

In der Argumentation des Textes ist der Zuschauerkreis der Apollvision dem adressierten Leserkreis des Hymnus gleich, der als ausgefeilte artifizielle Kleinform den Geschmack einer exklusiven Leserschaft bedient. Den Zusammenhang zwischen der Feinheit kleiner Dichtung und ihrem ausgewählten Rezipientenkreis macht Kallimachos zum Ende seines Hymnus erneut stark. Als der Gott bereits anwesend ist, betont er in seiner Rede an den Neid die Zartheit des Hymnus, der anders als großformatige Dichtung nur okkasionell angepasste Sujets in sprachlich artifizieller Form biete.²¹⁸

Optatian greift in *carmen* 10 auf das kallimacheische Ideal der poetischen Kleinform und den dadurch konstruierten exklusiven Rezipientenkreis zurück. Durch die Erzeugung einer Apollerscheinung im Medium des Textes sowie die Engführung des Gottes mit der Person Konstantins konstruiert Optatian eine intime Lesesituation mit dem Kaiser. In der Darstellung des Sprechers erfüllt Konstantins Verstand die Voraussetzungen, die für die anspruchsvolle Lektüre notwendig sind, in zweifacher Hinsicht. Einerseits ist Konstantins *mens* so beschaffen wie die Geisteskraft des Dichters, die er zur Produktion benötigt. Andererseits tritt der Dichter selbst als Inhaber hoher intellektueller Fähigkeiten auf, indem er als Exeget der Apollvision und kreativer Erfinder des *cancellatum* agiert. Zugleich bilden Dichter, Kaiser und Muse eine Gemeinschaft, die unter der Vision Apolls steht und von der strahlenden Inspirationsgottheit Unterstützung für Produktion und Rezeption des Gittergedichts erwartet.

Konstantin und Apoll: *carmen* 10 und die Visionsbeschreibung im *Pan. Lat.* von 310

Im Fortgang des Basistextes bemüht sich der panegyrische Sprecher darum, den Kaiser aus der intimen Lesegemeinschaft auszugliedern und auf direktem Weg mit Apoll in Verbindung zu bringen. Der Panegyriker des Jahres 310, ein anonymer Redner aus Autun, bietet in seiner Festrede anlässlich der *quinquennalia* Konstantins in Trier eine ähnliche Parallelisierung des Kaisers mit dem Dichtergott:²¹⁹

²¹⁷ Kall. *h.* 2.113: χαίρε ἄναξ.

²¹⁸ Vgl. zum Gleichnis des assyrischen Flusses, der reichlich Schlamm mit sich führt, und zu dem der Bienen, die Demeter nur ausgesuchtes Wasser bringen, Kall. *h.* 2.108–112.

²¹⁹ *Pan. Lat.* 6[7] 21.3–22.3. Übersetzung aus MÜLLER-RETTIG 2008. Die Visionsbeschreibung ist in der Konstantinforschung vielfach bearbeitet und diskutiert worden, vgl. zu einem Überblick über die z. T. sehr kontroverse Forschungslandschaft, die hier nicht im Detail besprochen werden kann WIENAND 2012a, 170 (Anm. 90), RONNING 2007, 315 (Anm. 99), SAYLOR RODGERS 1980, 259 (Anm. 2).

21.3. *Postridie enim quam accepto illo nuntio geminatum itineris laborem susceperas, omnes fluctus resedissee, omnem quam reliqueras tranquillitatem redisse didicisti, ipsa hoc sic ordinante Fortuna ut te ibi rerum tuarum felicitas admoneret dis immortalibus ferre quae voveras, ubi deflexisses ad templum toto orbe pulcherrimum, immo ad praesentem, ut vidisti, deum.* 4. *Vidisti enim, credo, Constantine, Apollinem tuum comitante Victoria coronas tibi laureas offerentem, quae tricenum singulae ferunt omen annorum. Hic est enim humanarum numerus aetatum quae tibi utique debentur ultra Pyliam senectutem.* 5. *Et immo quid dico 'credo'? Vidisti teque in illius specie recognovisti, cui totius mundi regna deberi vatum carmina divina cecinerunt.* 6. *Quod ego nunc demum arbitror contigisse, cum tu sis, ut ille, iuvenis et laetus et salutifer et pulcherrimus, imperator.* 7. *Merito igitur augustissima illa delubra tantis donariis honestasti, ut iam vetera non quaerant. Iam omnia te vocare ad se templa videantur praecipueque Apollo noster, cuius ferventibus aquis periuria puniuntur, quae te maxime oportet odisse.*

22.1. *Di immortales, quando illum dabitis diem, quo praesentissimus hic deus omni pace composita illos quoque Apollinis lucos et sacras aedes et anhele fontium ora circumeat? Quorum scaturigines leni tepore nebulosae adridere, Constantine, oculis tuis et osculis sese inserere velle videantur.* 2. *Miraberis profecto illam quoque numinis tui sedem et calentes aquas sine ullo soli ardentis indicio, quarum nulla tristitia est saporis aut halitus, sed talis haustu et odore sinceritas qualis fontium frigidorum.* 3. *Dabis et illic munera, constitues privilegia, ipsam denique patriam meam ipsius loci veneratione restitues.*

21.3. Einen Tag, nachdem du aufgrund jener Nachricht die Strapaze einer doppelten Tagesstrecke auf dich genommen hattest, hast du erfahren, dass sich alle Sturmfluten beruhigt hatten und die Ruhe, die du hinterlassen hattest, gänzlich zurückgekehrt war: da hat das Schicksal es selbst so gefügt, dass dich das Glück in deinen Unternehmungen dort daran erinnerte, den unsterblichen Göttern das, was du ihnen gelobt hattest, darzubringen, wo du (von der Hauptroute) abgebogen warst, den Weg zum schönsten Heiligtum auf dem ganzen Erdkreis einzuschlagen, ja vielmehr zu dem, wie du gesehen hast, gegenwärtigen Gott. 4. Du hast nämlich, wie ich glaube, Konstantin, deinen Apollon gesehen, der dir in Begleitung der Victoria Lorbeerkränze darreichte, deren jeder das Zeichen für dreißig Jahre bedeutet; dies ist nämlich die Zahl der menschlichen Generationen, – wie sie dir ganz gewiss bestimmt sind, über das Greisenalters Nestors hinaus. 5. Und wieso sage ich überhaupt ‚ich glaube‘? Du hast ihn gesehen und hast dich in der Gestalt dessen wiedererkannt, dem die Herrschaft über die ganze Welt gebührt, wie es die göttlich inspirierten Lieder der Dichter sangen; 6. dies ist, wie ich meine, erst jetzt eingetreten, da du wie jener jung, froh, heilbringend und strahlend schön bist, Imperator! 7. Zu Recht also hast du jene so ehrwürdigen Heiligtümer mit solch bedeutenden Weihgaben geehrt, dass sie die alten nicht mehr vermissen. Schon mag es den Anschein erwecken, als riefen dich alle Tempel zu sich, und besonders unser Apollon, in dessen aufwallenden Wasserquellen Meineid bestraft wird, den du ja am meisten hassen musst!

22.1. Ihr unsterblichen Götter, wann werdet ihr jenen Tag schenken, an dem dieser so sichtbar waltende Gott überall Frieden geschaffen hat und auch die dortigen Haine Apollons, seine Heiligtümer und dunstatmenden Quellen an ihrem Ursprung besucht? Ihre sprudelnden Wasser, dunstig von sanfter Wärme, mögen dann den Eindruck erwecken, als wollten sie deinen Augen, Konstantin, zulächeln und deine Lippen netzen. 2. Gewiss wirst du auch jenen Wohnsitz deiner Gottheit bewundern und jene Wasser, die ohne jede Spur brennenden Erdreiches warm sind, die keinerlei Bitterkeit in Geschmack und Geruch aufweisen, sondern so klar zu trinken und deren Hauch so rein zu atmen ist wie das Wasser kalter Quellen.

3. Auch dort wirst du Geschenke gewähren, Sonderrechte festsetzen und schließlich meiner Heimatstadt durch deine hohe Wertschätzung für den Ort selbst die frühere Geltung wiedergeben.

Nach den militärischen Auseinandersetzungen mit Maximian, der sich nach seiner Abdankung erneut zum Augustus hatte ausrufen lassen, reiste Konstantin von Marseille aus Richtung Norden, um am 25. Juli 310 in Trier sein fünfjähriges Regierungsjubiläum zu feiern. Auf dem Weg Richtung Germanien, wo sich einzelne Stämme über den Rhein begeben hatten und dadurch zeitweise vertragsbrüchig geworden waren, besuchte Konstantin ein Apollonheiligtum, das abseits seiner eigentlichen Reiseroute lag (*ubi deflexisses*, *Pan. Lat.* 6[7] 21.3).

Das angesprochene Heiligtum identifiziert man in der Forschung als die Kultstätte des *Apollo Grannus* in Grand, das im heutigen Lothringen an der Grenze der spätantiken Provinzen *Belgica* und *Germania superior* liegt.²²⁰ Der Panegyriker berichtet, Konstantin habe den Besuch am Heiligtum Apolls nutzen wollen, um den Göttern die *vota* darzubringen, die er ihnen gelobt hatte.²²¹ Welches Ritual der *rhētor* beschreibt, bleibt im Verlauf der Passage ungeklärt.²²² Charles NIXON beschreibt das Zeremoniell als Dankes-*votum*, das der Kaiser für seinen Erfolg gegen Maximian und die sich erst jüngst ereignete Befriedung der Rheingrenze gegeben habe.²²³ Johannes WIENAND hält es für wahrscheinlich, dass Konstantin in Grand die *vota imperii* ablegte, also die Gelübde, die ein Kaiser anlässlich seines Regierungsjubiläums einlöste.²²⁴

Unabhängig von der Frage, um welche *vota* es sich handelte, die Konstantin am Apollonheiligtum lobte, zeichnet der Panegyriker das Bild eines Kaisers, der Apollon nicht nur nahe steht, sondern sogar zum Verwechseln ähnlich ist. Bei seinem Besuch der Kultstätte hätte Konstantin Apoll nicht nur gesehen, sondern die Anwesenheit des Gottes hautnah erlebt.²²⁵ Das Nahverhältnis des Kaisers zu Apoll formuliert der Panegyriker explizit. Der Imperator habe seinen Apoll geschaut.²²⁶ Der Gott erscheint in der Darstellung des Redners als exklusiver Gefährte des Kaisers, die sich im Heiligtum gegenwärtig begegnen.

Im folgenden Abschnitt der Festrede erfährt die Verbindung zwischen Apoll und dem Kaiser eine Intensivierung. So habe Konstantin den anwesenden Gott nicht nur

²²⁰ NIXON 1994, 248 (Anm. 91).

²²¹ *Pan. Lat.* 6[7] 21.3: *dis immortalibus ferre quae voveras*.

²²² Die Beschreibung des Panegyrikers ist die einzige, die uns über die tatsächlichen oder fiktiven Geschehnisse des Besuchs Konstantins informiert. Dementsprechend zahlreich sind die Spekulationen, was Konstantin am Heiligtum Apolls habe geloben wollen, vgl. zur Diskussionsdiskussion MÜLLER-RETTIG 1990, 330–350; SAYLOR RODGERS 1980, 260 (Anm. 5).

²²³ NIXON 1994, 248 (Anm. 91): „Constantine, who had already turned aside to fulfill his vows to the gods upon the successful outcome of his campaign against Maximian, can now offer thanks, too, for the stilling of barbarian unrest.“

²²⁴ WIENAND 2012a, 176. Die *vota* anlässlich eines *dies imperii* bestehen üblicherweise aus solchen Gelübden, die der Herrscher für die vergangene Regierungszeit einlöst (*vota soluta*), und solchen, die er für die kommenden Jahre erneuert (*vota suscepta*).

²²⁵ *Pan. Lat.* 6[7] 21.3: *ad praesentem, ut vidisti, deum*.

²²⁶ *Pan. Lat.* 6[7] 21.4: *vidisti enim Apollinem tuum*.

gesehen, sondern sich in seinem Angesicht wie in einem Spiegel wiedererkennt.²²⁷ Apollon, dem die Dichter in ihren Liedern die Herrschaft über den gesamten Erdkreis besingen (*Pan. Lat.* 6[7] 21.5), habe ihm in Begleitung von Victoria drei Lorbeerkränze überreicht, die für Konstantins Regentschaft jeweils weitere dreißig Jahre voraussagten.²²⁸

Das Einkleiden des Kaisers in eine Apoll ähnliche Aura gipfelt in einem physiognomischen Vergleich des Kaisers mit dem Gott, der „wie jener [sc. Apoll] jung, froh, heilbringend und strahlend schön“²²⁹ sei. Der Panegyriker hebt den jungen Konstantin, der gerade noch einen nicht unumstrittenen Bürgerkrieg gegen seinen Mitregenten und Schwiegervater Maximian führte, in nahezu göttliche Sphären. Sein Anliegen, Konstantins Herrschaftsanspruch als alleiniger Herrscher des Imperiums durch seine *pietas* und dynastische Herkunft zu begründen, grenzt sich gezielt von der Idee des Vierkaisertums der Tetrarchie ab.²³⁰ Konstantin ist in der Darstellung des Panegyrikers ein Herrscher exklusiven Anspruchs, der sich nicht nur unter den besonderen Schutz Apolls stellt, sondern die Gottheit selbst zum Mitregenten macht.

Der Redner der Rhetorenschule aus Autun, der anlässlich des fünfjährigen *dies imperii* Konstantins eingeladen war, um bei den Feierlichkeiten in Trier zu sprechen, geht in seinem Vergleich des Augustus mit Apoll noch einen Schritt weiter. In der Passage, die auf die Geschehnisse im Heiligtum von Grand folgt, wünscht sich der Panegyriker, dass Konstantin die Kultstätte des Apollon in seiner Heimat-

227 *Pan. Lat.* 6[7] 21.5: *vidisti teque in illius specie recognovisti*. RONNING 2007, 315 (Anm. 102) schreibt, dass die Formulierung *in illius specie* in der Forschung unterschiedliche Bezugnahmen erfahren habe. So deuteten einige den Ausdruck in direkter Bezugnahme auf Apoll, vgl. z. B. MÜLLER-RETTIG 1990, 282–283. Andere wiederum identifizierten *illius* mit Augustus, was über intertextuelle Bezugnahmen zu Vergil (*Verg. ecl.* 4.10; *Verg. aen.* 6.791–805) nahe liege, vgl. dazu SAYLOR RODGERS 1980, 269–278, die zudem eine Reihe von Forschungsmeinungen zusammenstellt, die diskutieren, ob es sich bei der hier genannten Gottheit tatsächlich um den griechisch-römischen Apollon oder nicht eher um *Sol invictus* oder eine gallische Gottheit handelt (260, Anm. 260). In der aktuellen Forschung gilt, dass es in der Herrschaftsrepräsentation Konstantins enge semantische Bezüge zwischen Apoll und *Sol invictus* gab, vgl. WIENAND 2012a, 170 (Anm. 89). Beide Gottheiten standen in enger Verbindung mit der Lichtmetaphorik. Jedoch tauchen sie in unterschiedlichen Medien und damit auch Distributions- und Rezeptionskontexten auf. Während Apoll im *Pan. Lat.* 6[7] greifbar wird, erscheint *Sol invictus* erstmals in der Münzprägung. Auf dem zeitgenössischen Fries des Konstantinsbogens steht *Sol invictus* neben Victoria, also in ähnlicher Paarung wie im *Pan. Lat.* von 310. Wie im Folgenden deutlich wird, geht es dem Panegyriker nicht nur darum, dass sich Konstantin in der Erscheinung des Gottes wiedererkennt, sondern vielmehr, dass er die Position Apolls als Schutzgottheit Autuns und des Reiches einnimmt.

228 *Pan. Lat.* 6[7] 21.4: *Apollinem tuum comitante Victoria coronas tibi laureas offerentem, quae tricenum singulae ferunt omen annorum*.

229 *Pan. Lat.* 6[7] 21.6: *ut ille, iuvenis et laetus et salutifer et pulcherrimus*. Übersetzung aus MÜLLER-RETTIG 2008.

230 WIENAND 2012a, 179–181; SAYLOR RODGERS 1980, 264–266.

stadt Autun besuchen möge.²³¹ Selbstbewusst spricht der Panegyriker von „unser[em] Apoll“ (*Apollo noster*, *Pan. Lat.* 6[7] 21.7), der den Kaiser zu sich rufe (*te vocare*, *Pan. Lat.* 6[7] 21.7).

Den angedeuteten Rollenwechsel zwischen Kaiser und Gott – schließlich ist es Apollon selbst, der den Kaiser einlädt, und nicht der Augustus, der dem Heiligtum von sich aus einen Besuch abstattet – komplettiert der Panegyriker zu Beginn seines nächsten Redeabschnittes. In einem Anruf an die Götter wünscht er sich den Tag herbei, an dem der augenscheinlich anwesende Gott auch diesen Ort Apolls besuche.²³² Der *praesentissimus deus* (*Pan. Lat.* 6[7] 22.1) ist kein geringerer als der Kaiser selbst, der nun in die Position Apolls rückt, den der Sprecher zuvor als *praesentem deum* (*Pan. Lat.* 6[7] 21.3) bezeichnete.²³³

Der Superlativ unterstreicht den Überbietungscharakter, den der Redner mit deiktischen Elementen evoziert. *Hic* bindet die Bezeichnung des Kaisers als *praesentissimus deus* an die Anwesenheit Konstantins im Moment der Rede. Je nach Tonlage und Sprechgestus des Redners funktioniert *hic* entweder als deiktisches Pronomen in der Bedeutung „dieser da“ oder als ortsbestimmende Partikel „hier“. Der *rheto*r bindet die Anwesenheit des Kaisers performativ in seinen Sprechgestus ein,²³⁴ indem er die Präsenz Konstantins während seiner Rede auf einen fiktiven Besuch des Kaisers im Heiligtum von Autun projiziert.

Zugleich ist Konstantin nicht nur der anwesende Augustus, dem anlässlich seines *dies imperii* Lob gebührte, sondern auch eine Instanz, deren Wirkkräfte den Zeitgenossen noch präsenter waren als die Apolls.²³⁵ Die Vision eines Besuchs Konstantins am Heiligtum in Autun endet mit der Vorstellung des Panegyrikers, Konstantin würde auch den dortigen Sitz seiner Gottheit bewundern und den Bürgern der Stadt durch seine Anwesenheit als gottähnliches Wesen und Gefährte Apolls Privilegien, Geschenke und Rechte einräumen.²³⁶

231 RONNING 2007, 314–317 diskutiert diesen Abschnitt des *Pan. Lat.* von 310 unter der Überschrift „Strategien der Vereinnahmung I: Konstantin als Verehrer Apolls“ und bespricht in diesem Zusammenhang die Methode des *rheto*rs, die Überhöhung des Kaisers zum Vorteil für die lokale Redner- und Senatorenschicht in Autun zu nutzen.

232 *Pan. Lat.* 6[7] 22.1: *Di immortales, quando illum dabit is diem, quo praesentissimus hic deus omni pace composita illos quoque Apollinis lucos et sacras aedes et anhelata fontium ora circumeat?*

233 Anders SAYLOR RODGERS 1980, 269, die nicht von einem Rollentausch zwischen Kaiser und Gott spricht: „The panegyrist does not say that Constantine is Apollo, he calls the god *Apollo tuus*, ‘your Apollo’, not ‘you Apollo’. [...] Constantine was a new deity; Apollo was not.“ Ich glaube hingegen, dass es Teil der rhetorischen *performance* ist, die göttliche Aura des Kaisers wie die Epiphanie eines Gottes vor den (geistigen) Augen der Zuhörer- und Zuschauerschaft zu entwickeln.

234 Ähnlich STARBATTY 2007, 156: „So konnte der Redner Constantin auch als ‚praesentissimus hic deus‘ bezeichnen, weil das Auditorium unmittelbar die Anwesenheit eines Gottes zu spüren bekam, dadurch, dass Apollons *numen* in der Person Constantins enthalten war.“

235 SAYLOR RODGERS 1980, 266 formuliert pointiert: „Constantine is a *praesens deus* to the rest of mankind, and Apollo is a *praesens deus* to Constantine.“

236 *Pan. Lat.* 6[7] 22.2–3.

Die Trierer Zuhörerschaft des Panegyrikers von 310 erlebte die Erscheinung des Kaisers als Apoll am Festtag seiner *quinquennalia*.²³⁷ In einem performativen Sprechakt ließ der Redner Konstantin als den Gott der Dichter und Seher erscheinen, der allein durch seine Anwesenheit *munera* und *privilegia* vergibt.

In Optatians *carmen* 10 eröffnet der Dichter zu Beginn des Grundtextes ein komplexes Beziehungsgefüge zwischen seiner eigenen *persona*, der Muse und Apoll als Inspirationsinstanzen sowie Konstantin als adressiertem Leser. Der Kaiser, die Muse und der panegyrische Sprecher repräsentieren eine Gemeinschaft, der sich eine exklusive Apollvision ereignet. In der Bezeichnung Apolls als *serenus deus* (*carm.* 10.1–2) bahnt sich die Nähe des Gottes zum Kaiser an, dem Optatian häufig Epitheta der Licht- und Sonnenmetaphorik zuschreibt. Die mediale Transformation des Lesers Konstantin zum Gott der Dichter und Seher, der aus dem Text heraus erscheint, konkretisiert sich am Ende des Basisgedichts und in Form des Strahlenmusters auf der Buchseite.

Im letzten Vers des Grundtextes lässt der panegyrische Sprecher den Kaiser als Apollon ähnliche Lichtgestalt aus dem Text emergieren:²³⁸

Aspice: pacato parta est lux laeta sub orbe.

Erblicke: ein heiteres Licht ist auf dem friedvollen Erdkreis entstanden.

Mit einem deiktischen Sprechakt fordert der Panegyriker den Kaiser auf, sich das Strahlenmuster an der Oberfläche genau anzuschauen (*aspice*, *carm.* 10.35). Dort wird er ein Glück verheißendes Licht sehen, das der befriedeten Erde entstanden ist.²³⁹ Die Formulierung *lux laeta* erinnert einerseits an die Bezeichnung Apolls als *serenus deus* (*carm.* 10.1–2). Andererseits verbindet *lux* den enkomiastischen Topos des Kaisers als ‚Licht der Welt‘²⁴⁰ mit der materiellen Ausgestaltung von *carmen* 10 auf der Buchseite.

²³⁷ Im *Pan. Lat.* von 291 berichtet der Redner, dass Diokletian und Maximian beim *adventus*-Zeremoniell 290 in Mailand wie Götter verehrt wurden, die in die Stadt einzogen: *non opinione traditus sed conspicuus et praesens Iuppiter cominus invocari, non advena sed imperator Hercules adorari* (*Pan. Lat.* 11[3] 10.5), vgl. zu einer Interpretation der Stelle STARBATTY 2007, 149–150.

²³⁸ *Carm.* 10.35.

²³⁹ *Carm.* 10.35: *pacato parta est lux laeta sub orbe.*

²⁴⁰ In *carm.* 10 bezeichnet Optatian den Kaiser im Fortgang des Grundtextes als „Licht für so viele Völker“ (*tot lux populis*, *carm.* 10.22). Vgl. zum enkomiastischen Topos des Lichts bei Optatian auch *carm.* 7.13, i.1: *lux alma*; *carm.* 8.1: *lux aurea mundi*; *carm.* 9.32: *lux clemens*; *carm.* 11.13: *lux unica mundi*; *carm.* 14.2: *lux pia terrarum*, 12: *lucis gaudia nostrae*; *carm.* 15.10: *o lux pia Romulidum*, 14: *lux aurea*; *carm.* 16.21: *lux inclyta*, 38: *o lux Ausonidum*; *carm.* 18.2: *luce tua signes fastus*; *carm.* 19.2: *lux aurea saeculi*, 12: *Romula lux*; in indirekter metaphorischer Verwendung auch *carm.* 18.15: *lux exorta* (s. v. *lux*).

Die Epiphanie des Gedichts auf der Buchseite: Text, Intext und Muster in *carmen* 10

Der Intext, der dem Strahlenmuster eingeschrieben ist, beinhaltet ausnahmslos Beinamen, Lobesbezeichnungen und Teile der offiziellen Kaisertitulatur, die Konstantin als Schöpfer eines Goldenen Zeitalters präsentieren:²⁴¹

Constantine maxime imperator et invictus.

Aeternae pacis providentissimus custos.

Pater imperas, avus imperes.

Pius et felix.

Aurei saeculi restaurator.

Omnia magnus.

Du größter und unbesiegter/-barer Herrscher Konstantin.

[sc. Du bist] der sehr vorausschauende Wächter eines ewigen Friedens.

Als Vater herrschst Du, als Ahnherr wirst Du herrschen.

[sc. Du bist] pflichtbewusst und vom Glück begünstigt.

[sc. Du bist] der Wiederhersteller eines Goldenen Zeitalters.

[sc. Du bist] groß in allem.

Der *panegyricus* von 310 war okkasionell an die Feierlichkeiten der Quinquennalien und die Anwesenheit Konstantins gebunden. In Form eines performativen deiktischen Sprechgestus stellte der Redner den Kaiser als Apoll dar. In *carmen* 10 ist der Kaiser einerseits als *laudandus* präsent, andererseits als angesprochener Leser, der während seiner Lektüre erst die im Text angelegte Epiphanie Apolls erzeugt. Optativans *carmen* 10 führt die Erscheinung Apolls mit der tatsächlichen Lektürepraxis des Kaisers zusammen, in deren Rahmen Intext und Muster aus dem Buchstabengitter emergieren. Das performative Moment einer Gotteserscheinung, die sich nach und nach aufbaut und im Anblick der anwesenden Gottheit gipfelt, erhält in der Multidimensionalität des *carmen cancellatum* eine performative Umsetzung. Die Erscheinung des Kaisers als strahlender Apollon funktioniert sowohl dann, wenn der Kaiser vom Basistext ausgehend zu den oberen Text- und Bildschichten liest, als auch in umgekehrter Richtung. Die visuell eingezogenen Diagonalen, die dem Leser nach außen hin entgegenstrahlen, beinhalten das volle semantische Potential der Licht- und Sonnensymbolik.²⁴² Auch ohne die Lektüre des Grundtextes dürfte Konstantin als erster Leser eine direkte Verbindung zwischen dem X-Muster und Apoll bzw.

²⁴¹ *Carm.* 10.i.1–6.

²⁴² Das gilt v. a. dann, wenn man sich die *versus intexti* in unterschiedlichen Farben geschrieben vorstellt. In einer Prachtversion des *carm.*, von der man als erstem Widmungsgeschenk an den Kaiser zweifellos ausgehen darf, könnte die Umsetzung mit Gold- und Silbertinte auf Purpurpergament erfolgt sein. Eine beeindruckende Handschrift der Pariser Nationalbibliothek aus dem 15. Jh. (Codex Parisinus 8916) zeigt die Intextverse von *carm.* 10 gelb und grün hinterlegt; die Buchstaben der *versus intexti* sind in rot geschrieben, vgl. Farbtafel 3 und 4 im Anhang dieser Arbeit. Die unterschiedliche Farbgebung der Intexte unterstützt den Eindruck des Lesers bzw. Betrachters, der Text strahle ihm entgegen.

dem Sonnengott hergestellt haben.²⁴³ Jedoch zeigt die enge kompositorische Verflechtung der drei Text- und Bildebenen in *carmen* 10, dass es Optatian bei der Konzeption seines Textes auf deutlich mehr ankam als den Kaiser grafisch als Apoll oder Sol darzustellen.

Optatian gehörte in der Zeit um 310 vermutlich zum Kreis der höheren Senatsaristokratie. Es ist davon auszugehen, dass ihm bei der Abfassung von *carmen* 10 zwischen den Jahren 320 und 322 der *panegyricus* des uns unbekannten Redners präsent war. Möglich ist sogar, dass diese Reden zu Schul- und Reputationszwecken bereits vor ihrer erstmaligen Zusammenstellung im Corpus der *Panegyrici Latini* am Ende des 4. Jhs. in der aristokratischen Bildungs- und Führungsschicht des Reiches zirkulierten.

Panegyrische Akteure dieser Zeit standen nicht nur vor dem Kaiser und seinem Hof, sondern auch untereinander in großem Konkurrenzverhältnis. Um den Kaiser unabhängig von einem zeremoniellen Rahmen, wie ihn ein *dies imperi* oder eine Hochzeit innerhalb der kaiserlichen Familie bot, von seinen Fähigkeiten als begabter Dichter zu überzeugen, benötigte Optatian ein innovatives Medium. Die Form des Enkomions musste so gestaltet sein, dass sie einerseits die panegyrische Botschaft überträgt, die der Dichter übermitteln wollte. Andererseits sollte sie den optischen Effekt eines kostbaren Geschenks an den Kaiser verkörpern und unterschiedliche mediale Szenarios der Rezeption berücksichtigen. Optatian stand vor der Herausforderung, dass sein Kunstwerk auch dann den panegyrischen Effekt erzie-

243 Vgl. zum polysemantischen Charakter des Musters in *carm.* 10 HABINEK 2017, 398–401. Ein symmetrisches X-Muster, das dem in *carm.* 10 ähnelt, findet sich auf dem Revers einer Bronzeprägung aus Thessaloniki aus dem Jahr 319, vgl. für eine Abbildung SQUIRE 2016, 218 (Abb. 13); WIENAND 2012a, 635 (Abb. 119); WIENAND 2011b, 4 (Abb. 5b). Auf der Münze ist ein ebenfalls dreifach nach Innen gekrümmtes X dargestellt, in dessen oberer Öffnung Sol steht, der in seiner linken Hand einen Globus trägt. Dieser Münztyp wurde ausschließlich in Thessaloniki geprägt und für alle fünf damals amtierenden Herrscher ausgegeben. Die Umstände ihrer Distribution und Funktion nach dem offiziellen Ende der *Sol invictus*-Prägungen in 318 sind in der Forschung umstritten, vgl. zu einer Diskussion WIENAND 2012a, 304–305. Zur Interpretation der Darstellung gibt es in der Forschung unterschiedliche Meinungen. BRUHAT 1999, 151, 394 ist die Erste, die eine Verbindungslinie zwischen *carm.* 10 und der Darstellung auf der Münze zog, vgl. später auch WIENAND 2011b, 4. Sie kommt zu dem Schluss, dass es sich bei dem X-Muster um die schematische Abbildung eines Militärlagers handelt, vgl. zu dieser Interpretation zuerst MAURICE 1911, 447: „Plan d'un camp“. SQUIRE 2016, 216 rückt das Kreuzmotiv in die Nähe einer variierenden Darstellung des Christusmonogramms ChiRho. WIENAND 2012a, 305 enthält sich einer eindeutigen Position, weist aber darauf hin, dass „das *carmen* allerdings besonders deutliche solare Sinnbezüge auf[sc. weist] und [sc. damit] in dieser Hinsicht im Einklang mit dem Münzbild [sc. steht].“ Die Deutung der Ornamentik als Halo bezeichnet er jedoch als „problematisch“ (305). Unabhängig von der Frage, mit welcher Semantik die Diagonalen letztendlich belegt sind, ist es signifikant, dass sowohl auf der Bronzeprägung aus Thessaloniki als auch in Optatians *carm.* 10, das nur kurze Zeit später entstanden ist, jeweils Sol mit dem Muster in Verbindung steht. Zwar wurde die Münze auch für Konstantins vier Mitregenten emittiert, jedoch bleibt die besondere Beziehung Konstantins zu seinem *comes* Sol ein Alleinstellungsmerkmal des westlichen Augustus.

len sollte, wenn sich der Kaiser der Rezeption nicht persönlich widmet, sondern ihm ein Rezipient das Geschenk präsentiert und in Teilen vorträgt. In medialer Hinsicht eröffnet *carmen* 10 unterschiedliche Zugänge für die Rezeption, die auf einem festen Raster von 35 auf 35 Buchstaben komprimiert sind. Die zentrale Aussage des Dichters, Konstantin erhele sein Goldenes Zeitalter wie Sol die Erde und Apoll die Welt der Dichter, manifestiert sich bereits im Muster an der Oberfläche. Die inhaltliche Dimension der *versus intexti* verleiht den Sonnenstrahlen eine panegyrische Stoßrichtung. Konstantin trifft dort auf fragmentierte Teile seiner Titulatur, Epitheta oder Siegesbezeichnungen, die sich nach einem festgelegten Schema diametral gegenüberstehen.

Der Grundtext wiederum bricht das Muster des Fragments auf. Ringkompositorisch beschließt der letzte Vers mit der Erscheinung des Kaisers als Sehergott (*carm.* 10.35) die Apollvision am Beginn des Textes (*carm.* 10.1–13). Zahlreiche Deiktika, die jeweils einen neuen Sinnabschnitt des Basistextes einleiten, machen den Leser immer wieder auf den Intext und das Strahlenmuster aufmerksam.²⁴⁴ Optatian übersetzt die narrative Sequenzierung des *Pan. Lat.* von 310 in eine komplexe Text-Bild-Kombination, bei deren Rezeption ein Leser je nach intellektueller Aktivität unterschiedliche Tiefenstrukturen des *carmen* erschließt.

Das offene Design des Textes, in dem sich fragmentierte Einzelteile nach festgelegten Regeln zueinander fügen, spiegelt sich in unterschiedlichen Intensitätsstufen der Lektüre, die das semantische Potential des *carmen* sowohl sprachlich als auch ikonografisch herstellen. In diesem Sinn transformiert Optatians *carmen* 10 den performativen Sprechgestus des *rheto*rs von 310 in einen performativen Leseakt des Kaisers, der sich in Form eines kostbaren Geschenks auf der Buchseite seinen eigenen Titulatur-*panegyricus* dichtet.

Schroffe Gedichte, harte Verse und ein zarter Dichter (*carm.* 10.9–11)

Ein interessantes Moment der Leserlenkung in *carmen* 10 ist die Tatsache, dass der Text über keine ausführliche Leseanleitung verfügt.²⁴⁵ Viele spätere *carmina* bieten dem Kaiser einen Lektüreschlüssel im Basistext oder einen Paratext, der die Funktionsweise des Gedichts erklärt.²⁴⁶ *Carmen* 10 verfügt über einen selbstreflexiven Mechanismus, bei dem Text und Muster gegenseitig aufeinander verweisen. Zahlrei-

²⁴⁴ *Carm.* 10.1: *en*; 14: *en*; 20: *en*; 24: *en*; 35: *aspice*.

²⁴⁵ Lediglich das Scholion zu *carm.* 10 bietet einen exegetischen Lektüreschlüssel, stammt jedoch mit Sicherheit nicht von Optatian, auch wenn es möglich ist, dass seine Abfassung oder ihm nahestehende Quelltexte ins 4. Jh. zu datieren sind, vgl. zur Datierung von *carm.* 10.schol. PIPITONE 2012a, 25–30; WIENAND 2012b, 254.

²⁴⁶ Vgl. zu unterschiedlichen Kommentierungsmöglichkeiten der Text-Bild-Relation bei Optatian Kapitel 2.1.5.

che deiktische Elemente sind so im Gitterraster platziert, dass sie an einen markierten *versus intextus* angrenzen oder ihn überschneiden.²⁴⁷

Ein metapoetischer Kommentar des Dichters im Grundtext, der sich als Musenanruf präsentiert (*Musa, carm.* 10.11), greift das selbstreflexive Moment des Textes auf. Dort beschreibt der Sprecher, dass dem Leser erst dann der volle Lesegenuss zuteil werde, wenn er während seiner Lektüre zwischen den Ebenen wechsele:²⁴⁸

*Scrupea fingentem tam duro carmina versu
ludere – fas nobis praesumere dicere metra –,
gaudia vel tenui mea pandere sit mihi, Musa.*

Mir, Muse, der ich zu klein dafür bin, sei es gestattet, spielerisch zu dichten oder meine Freuden auszubreiten, der ich mit so hartem Vers schwierige Gedichte bilde – uns ist es erlaubt, mir das Recht herauszunehmen, die Versmaße zu benennen.²⁴⁹

Der Dichter stellt den schwierigen Produktionsakt seines Gittergedichts (*scrupea fingentem carmina, carm.* 10.9) dem gesteigerten Lesevergnügen auf unterschiedlichen Text- und Bildebenen gegenüber (*gaudia mea pandere, carm.* 10.11). Im Folgenden präsentiert Optatian ein vielschichtiges poetisches Programm. Seine metapoetischen Aussagen nehmen einerseits auf Ideale der kallimacheischen Kleinform, andererseits auf Konzepte Bezug, die explizit auf technopaignische Textsorten verweisen.

Der Sprecher bezeichnet sich selbst als *tenui* (*carm.* 10.11). Diesen Ausdruck verwendet Optatian in seinem Antwortschreiben an den Kaiser, um die Kleinheit seines dichterischen Talents zu formulieren, die der monumentalen Größe der kaiserlichen Urteilsfähigkeit gegenüberstünde.²⁵⁰ Das Zarte und Feine steht in der Tradition hellenistischer und neoterischer Literaturauffassung und ist seit Kallimachos ein Sinnbild für sprachlich ausgefeilte poetische Kleinformen.²⁵¹

‘Ἀσσυρίου ποταμοῖο μέγας ῥόος, ἀλλὰ τὰ πολλὰ
λύματα γῆς καὶ πολλὸν ἔφ’ ὕδατι συρφετὸν ἔλκει.
Δηοῖ δ’ οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι,
ἀλλ’ ἥ τις καθαρὴ τε καὶ ἀχράαντος ἀνέρπει
πίδακος ἐξ ἱερῆς ὀλίγη λιβάς ἄκρον ἄωτον.’

247 *Carm.* 10.1: *en* (1×24–25), 14: *en* (14×8–9), 20: *en* (20×1–2), 24: *en* (24×1–2), 27: *ecce* (27×15–18), 35: *aspice* (35×1–6). Zusätzlich stehen diese Deiktika jeweils am Beginn eines neuen Sinnabschnittes im Grundtext und geben dem Hexametergedicht auch in narratologischer Hinsicht eine sequenzierende Struktur.

248 *Carm.* 10.9–11.

249 Die Versübersetzung von ERNST 2012, 43 drückt die einschlägigen poetologischen Konzepte, die hier verhandelt werden, unscharf aus und hat in der hier vorliegenden Übersetzung an vielen Stellen eine Konkretisierung erfahren: „Schwierige *Carmina* mit so hartem Vers zu dichten im Spiele | – unser Recht ist, anmaßend von Metren zu sprechen – und seine Freude, | Muse, zu zeigen, sei vergönnt meinem schwachen Talente.“

250 *Epist. Porf.* 5: *Quid ego faciam tenui pauper ingenio, meriti nunc usque perparvi?*

251 Kall. *h.* 2.108–112. Text und Übersetzung aus ASPER 2004.

„Des assyrischen Flusses Flut ist zwar groß, doch schleppt sie größtenteils Erdschlamm und reichlich Unrat auf ihrem Wasser mit. Der Demeter hingegen bringen die Bienen nicht von überallher Wasser, sondern nur, was rein und unbesudelt aus einer heiligen Quelle hervorsprudelt, ein winziger Schluck – das Feinste vom Feinen!“

Zum Schluss seines Apollonhymnus legt Kallimachos dem Gott diese poetologische Passage in den Mund. Nachdem der Neid in der Personifikation des Phthonos verkündete, dass er jene Dichter nicht wertschätzt, die keine Epen in der Tradition Homers verfassen,²⁵² entgegnet ihm Apoll mit dem Fluss- und Bienengleichnis. Der Dichtergott vergleicht epische Dichtung mit dem Euphrat, der nicht nur sauberes Wasser, sondern auch Dreck und Schlamm mit sich führe.²⁵³ Einem ausgewählten Adressatenkreis wie der Göttin Demeter würden die Bienen hingegen nur feines Wasser aus reinen Quellen bringen.²⁵⁴

In seiner Rede projiziert Apoll die textimmanente Handlung der Bienen auf das tatsächliche Ritual des Demeterkults, bei dem die Kuldienerinnen Wassertropfen aus einer Quelle schöpfen. Die sakrale Aura des Hymnus, die sich durch den Sprechgestus des Dichters als Seher und die Epiphanie des Gottes entwickelt, erfährt in dieser Passage eine metapoetische Wende. Indem Apollon als Fürsprecher seiner Dichtung auftritt, verleiht Kallimachos seinem Text einen sakralen Rahmen, der den Gott nicht nur sprechen, sondern sogar im Medium des Gedichts zum Vorschein treten lässt.

Im Apollonhymnus des Kallimachos repräsentiert das Zarte und Feine ein Ideal der Reinheit. Gerade weil seine Texte kleinformatig und sprachlich hochgradig ausgefeilt sind, entfalten sie während ihrer Rezeption großes performatives Potential. Der Topos des Feinen erfüllt für das Verständnis der poetologischen Passage in *carmen* 10.9–11 eine doppelte Funktion. Zum einen ist er Ausdruck einer panegyrischen Unterwerfungsgeste unter das Urteil des Kaisers. Zum anderen impliziert *tenui mihi* (*carm.* 10.11) das kallimacheische Ideal poetischer Kleinformen, die sich durch sprachliche Reinheit auszeichnen und einen ausgewählten Leser adressieren.

Das angeblich zarte Wesen des Dichters trifft im poetologischen Abschnitt *carmen* 10.9–11 auf ein paradoxes Phänomen, mit dem der Sprecher die Produktion seiner Texte beschreibt.²⁵⁵ Optatian charakterisiert das Ergebnis seiner Mühen als *scrupea carmina* (*carm.* 10.9), „schwierige Gedichte“.²⁵⁶ Den Akt der Abfassung bezeichnet er als Spiel mit hartem Vers (*duro versu* | *ludere*, *carm.* 10.9–10).

²⁵² Kall. h. 2.105–106: ὁ Φθόνος Ἀπόλλωνος ἐπ’ οὐατα λάθριος εἶπεν | οὐκ ἄγαμαι τὸν αἰδὸν ὃς οὐδ’ ὅσα πόντος ἀείδει. (ASPER 2004). Optatian ruft das allegorische Bild Homers als Okeanos der (epischen) Literaturgeschichte in *carm.* 19.23 (*mare Sigaeum*) auf und stellt dem ‚Meer‘ Homers sein Gittergedicht als innovative poetische Kleinform gegenüber, vgl. zur Interpretation von *carm.* 19 Kapitel 3.1.5.

²⁵³ Kall. h. 2.108–109.

²⁵⁴ Kall. h. 2.110–112.

²⁵⁵ Vgl. zur paradoxen Ausdrucksweise der Stelle auch ERNST 2012, 43 (Anm. 52).

²⁵⁶ Vgl. zur Poetologie von *scrupeus* und *scruposus* bei Optatian Kapitel 2.2.2.

Was der Sprecher unter einem „harten Vers“ versteht, macht er in der Parenthese deutlich, die auf *ludere* (*carm.* 10.10) folgt. Bei der Produktion seiner Texte sei es für ihn oberstes Gebot, seiner Dichtung ein Versmaß zugrunde zu legen.²⁵⁷ Beide Ausdrücke, *scrupea carmina* (*carm.* 10.9) und *duro versu* (*carm.* 10.9), nehmen als produktionsästhetische Kategorien auf die technisch-metrische Gebundenheit der Dichtung Optatians Bezug. Die Komposition eines Gittergedichts legt der dichterischen Freiheit zahlreiche Grenzen auf, unter denen die festgelegte Anzahl an Buchstaben und das übergeordnete Metrum nur zwei Schwierigkeiten darstellen. Die Kombination vereinzelter Text- und Bildelemente, die Verdichtung sprachlicher Einheiten auf dem Gitterraster sowie das panegyrische Programm, in dem sich der Kaiser angemessen repräsentiert sehen möchte, errichten dem Dichter zusätzliche Hürden.

Mit der Attribuierung seines *carmen* als *scrupeum* und seines Versbaus als *durus* nimmt Optatian auf ein technopaignisches Dichtungskonzept Bezug, das den technisch anspruchsvollen und mühsamen Produktionsakt des Textes betont (*labor*).²⁵⁸ Der Sprecher weist sich gegenüber dem Leser als virtuoser Textstrategie aus, der nicht nur über das Wissen verfügt, wie man einen solchen Text konstruiert, sondern auch, wie man den komplexen Produktionsakt als Spiel für den Leser aussehen lässt. Im Sinn eines solchen poetischen Spiels ist *ludere* (*carm.* 10.10) zu verstehen, das der Dichter seinen Mühen als rezeptionsästhetischer Kategorie entgegenstellt.²⁵⁹ Zwar wird Ausonius erst am Ende des 4. Jhs. das Gegensatzpaar *labor* und *lusu* als programmatische Kategorie technopaignischer Texte einführen,²⁶⁰ jedoch lässt sich Optatians Gegenüberstellung von ‚schwierigen Gedichten aus hartem Vers‘ und einem lexikalischen Spiel, das sie in der Wahrnehmung des Lesers erzeugen, bereits in ein solches Spannungsfeld einordnen.²⁶¹

²⁵⁷ *Carm.* 10.10: *fas nobis praesumere dicere metra.*

²⁵⁸ Vgl. zu *scrupeus* als poetologischer Kategorie in Ausonius' *technopaignion* Auson. *technop. praef.* 2.12: *nec hic modo stetit scrupula difficultas, sed accessit ad miseriam excogitandi, ut idem monosyllabon, quod esset finis extremi versus, principium fieret insequentis* (PRETE 1978). Vgl. zu *labor* et *lusu* Auson. *technop. praef.* 1.7–13, besonders 10: *in quibus ego, quod ad usum pertinet, lusi: quod ad molestiam, laboravi* (PRETE 1978). In der Vorrede zu seinem Hochzeitscento vergleicht Ausonius das Verfassen eines technopaignischen Textes mit dem griechischen Spiel *ostomachion*, bei dem unterschiedliche Drei-, Vier- und Vielecke in eine quadratische Form zurückgelegt werden mussten, vgl. Auson. *Cent. nupt. praef.* 31–41. Vgl. zum Zusammenhang der *carm.* Optatians mit spätantiken technopaignischen Texten KÖRFER 2017, 192–199 und Kapitel 3.3.2.

²⁵⁹ Vgl. zum Konzept des *ludere*, das in *carm.* 10.9–11 zum Ausdruck kommt und sich sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch deuten lässt KÖRFER 2017, 194; Kapitel 3.3.1.

²⁶⁰ Auson. *technop. praef.* 1.11–13: *libello Technopaignii nomen dedi, ne aut ludum laboranti, aut artem crederes defuisse ludenti.* (PRETE 1978).

²⁶¹ Vgl. zu *ludere* bei Optatian, das einerseits auf Ideen vorausgreift, die erst Ausonius theoretisch reflektieren wird, andererseits jedoch in einer Tradition stehen, die bis in den Hellenismus zurückreicht KÖRFER 2017, 194–199.

Die Deutung gewinnt an Kontur, wenn man den letzten Teil des Abschnitts in die präsentierten Überlegungen einbezieht. Als zweiter Teil der Akkusativ-Infinitiv-Konstruktion erbittet der Sprecher von der Muse, dass auch er seine Freuden ausbreiten möge.²⁶² Mit der metaphorischen Umschreibung meint der Sprecher die Konstruktion seines Textes auf unterschiedlichen Text- und Bildebenen, die den Kaiser nicht nur einmal, sondern mehrmals und daher in ausgedehnter Weise erfreuen mögen.²⁶³

Carmen 10 erweitert das Ideal der kallimacheischen Kleinform, auf das der Sprecher intensiv Bezug nimmt. Durch den virtuosen Einsatz von Sprache in einer technisch anspruchsvollen Text-Bild-Kombination eröffnet Optatians Gittergedicht seinem Leser unterschiedliche performative Zugänge, die dieser in einer dynamisch gedachten Lektüre einlöst.

Eine Geschenktrilogie (*carm.* 10.13–19, 20–23 und 24–34)

Wie bisher deutlich geworden ist, kann das Text-Bild-Gefüge in *carmen* 10 als performative Umsetzung der Konstantinischen Licht- und Sonnensymbolik verstanden werden. Eine weitere performative Dimension des Textes liegt in der ausgedehnten Geschenkmetaphorik, die der Sprecher in der zweiten Hälfte des Basistextes entwickelt (*carm.* 10.13–34). Dort entfaltet Optatian eine Gabentrilogie, in deren Rahmen der Kaiser als Spender unterschiedlicher Geschenke auftritt.²⁶⁴

Der erste Teil des Dreischritts knüpft an die poetologische Passage des Sprechers an und reflektiert die Metaphorik eines kaiserlichen Geschenks vor einem metapoetischen Horizont:²⁶⁵

*Sic parva locuto
amplius en, iudex, dominus, tot munera summa
tantaque concedis. Tu mentem dicere donis
invitas laudis cum munere; sic vaga primis,
haud audita ligas.*

Nachdem ich auf diese Weise weiter in kleinem Format gesprochen habe, siehe da, mein Richter und Herr, gestehst Du [sc. mir] so viele und so große erhabenste Geschenke zu. Mit Deinen Geschenken lädst Du meinen Geist ein, mit der Gabe des Lobes zu sprechen; so verbindest Du [sc. die Intextgedichte], die sich nach allen Seiten ergehen, [sc. jedoch zuvor] noch nie gehört worden waren, mit den zuvor bereits bekannten [sc. Hexametergedichten].

²⁶² *Carm.* 10.11: *gaudia mea pandere*.

²⁶³ Vgl. in ähnlicher Weise auch *carm.* 19.7: *versificas Helicon in gaudia proluat undas*, wo Optatian das metaphorische Bild einer Dichtung tragenden Welle nutzt, die Konstantins Lesefreuden mit sich führt.

²⁶⁴ *Carm.* 10.15–16: *tu donis* | *invitas*, 20: *pia praemia*, 25: *paras*.

²⁶⁵ *Carm.* 10.13–17.

Nach seinen poetologischen Aussagen wendet sich der Dichter dem Lob des Kaisers zu, das er mit einer *Captatio Benevolentiae* einleitet.²⁶⁶ Der Sprecher nutzt die Aufmerksamkeit des Kaisers, um ihn als anwesenden „Richter und Herr“ seines Textes anzusprechen (*iudex, dominus, carm.* 10.14).²⁶⁷ Die Deixis *en* (*carm.* 10.14) unterstützt den rhetorischen Fingerzeig auf den Kaiser als aktive Leseinstanz.

Die Deutlichkeit, mit der sich der Dichter bemüht, auf Konstantin als Leser hinzuweisen, lässt keinen Zweifel daran, dass es dem Sprecher im Folgenden weniger um ein ausgedehntes Enkomion auf die kaiserlichen Taten und Tugenden als um Konstantins Urteilsfähigkeit als literarisch gebildeter Kaiser geht. Im Fortgang wendet Optatian die eingangs formulierte *Captatio Benevolentiae* in eine *Praeteritio*. Zuerst stellt er dem Kaiser in Aussicht, seine metapoetischen Reflexionen beendet zu haben und sich nun seines Lobes zu widmen. Was jedoch in den nächsten Versen folgt, ist kein panegyrischer Katalog Konstantinischer Sieghaftigkeit, sondern das Bild eines Kaisers, durch dessen Zuwendung das vorliegende Gittergedicht überhaupt erst entstehen konnte.

Der Sprecher entfaltet in der Rhetorik des Textes eine doppelte poetologische Geschenkmetaphorik. Erstens gestehe ihm Konstantin dadurch, dass er als Beurteiler seiner literarischen Qualität agiere (*iudex, carm.* 10.14), sehr große und viele Geschenke zu.²⁶⁸ Zweitens sei Konstantins Zuwendung der Grund dafür, warum er überhaupt panegyrische *carmina* verfasse.²⁶⁹ Dass es sich bei den Geschenken, die Konstantin dem Dichter spendet, zweifelsfrei um seine Aufmerksamkeit als literarisch interessierter Leser handelt, konkretisiert der Sprecher im Anschluss. In einer aktiven Lektüre verbinde der Kaiser die Gedichtteile des Intextes, die sich in alle Richtungen erstreckten (*sic vaga | ligas, carm.* 10.16–17) und zuvor noch von niemandem gehört worden seien (*haud audita, carm.* 10.17), mit den gängigen Versen eines *carmen* im Hexameter. *Primis* (*carm.* 10.16) bezieht sich auf die erste Textschicht des Gedichts, also den hexametrischen Grundtext, in den die *versus intexti* als zweite Ebene eingezogen sind.²⁷⁰

266 *Carm.* 10.13–14: *sic parva locuto | amplius*. POLARA II. 1973, 74 deutet *parva locuto* als Bescheidenheitstopos Optatians gegenüber dem Kaiser, bei dem er sich für die großen Geschenke bedankt, obwohl er ihm nur ein kleines Gedicht geschrieben habe. Ähnlich ERNST 2012, 43, der „Obwohl nur Geringes | gedichtet ich habe“ übersetzt.

267 POLARA II. 1973, 74 setzt hinter die Bezeichnung des Kaisers als Richter über Optatians *carm.* ein Fragezeichen („quem dominum et iudicem – an carminum? – appellavit“).

268 *Carm.* 10.14–15: *tot munera summa | tantaque concedis*. Ähnlich die Übersetzung von ERNST 2012, 43: „[...], gibst als Richter, als Herr, Du nunmehr | so viele, so große höchst bedeutende Gaben.“

269 *Carm.* 10.15–16: *tu mentem dicere donis | invitas laudis cum munere*. Ähnlich POLARA II. 1973, 74–75: „Optatianus carmina ab imperatore confici hic quoque professus est, qui cum poetas laudaret donaretque, iis ad scribendum daret facultatem, eorumque mentem [...] ad canendum ita impelleret, ut ipse carmina componeret et quodammodo congregaret.“

270 POLARA II. 1973, 75 interpretiert *primis* im Hinblick auf Optatians Vorreiterrolle als Begründer der neuen Textsorte des Gittergedichts, die er Konstantins Gunsterweisen zu verdanken habe; ähnlich auch ERNST 2012, 45 in seiner Übersetzung: „so bindest Du das, was unter den ersten (Autoren) unstet und bisher nicht gehört.“ In vergleichbarer Weise deutet POLARA II. 1973, 75 *haud audita*,

Carmen 10 war aller Voraussicht nach das erste Gittergedicht, das Konstantin erreichte. Es ist daher ausgeschlossen, dass sich Optatian mit der Bezeichnung des Kaisers als *iudex* (*carm.* 10.14) auf eine frühere Lektüreerfahrung des Kaisers beruft.²⁷¹ Zwar kann man davon ausgehen, dass Optatian *carmen* 10 in einem Begleitschreiben als exklusives und kostbares Geschenk auswies, jedoch ist das verkehrte Rollenverständnis zwischen *laudator* und *laudandus* signifikant.²⁷² Anders als zu erwarten gewesen wäre, stellt der Text in erster Linie den Kaiser und nicht den Dichter als Gabengeber aus. Zugleich hält der Kaiser ein Gedicht in Händen, das ihm der Dichter schenkte. *Carmen* 10 ist sozusagen die *mise en abyme* eines Geschenks, in dem sich der beschenkte Kaiser selbst als Spender von *munera* sieht. Die Gabe Konstantins an Optatian, bei deren Übergabe sich der Kaiser im Text quasi selbst beobachtet, ist nichts Geringeres als die panegyrische Kompetenz schlechthin.

In der Argumentation des Basistextes präsentierten sich bisher die Muse und der Kaiser als Trägerin bzw. Träger hoher intellektueller Fähigkeiten, die für die Produktion und Rezeption eines *cancellatum* unerlässlich sind.²⁷³ Erst der Kaiser erhebt den Dichter durch den Gunsterweis seiner Lektüre in den exklusiven Kreis. Er ermutigt den Geist des Panegyrikers (*mentem*, *carm.* 10.15), enkomiasische Gedichte zu schreiben (*dicere* | *laudis cum munere*, *carm.* 10.15–16). Gleichzeitig ist der Dichter als Gabenspender in der materiellen Repräsentation des *carmen* auf der Buchseite präsent, denn nur durch den Dichter erhält Konstantin die Möglichkeit, die Früchte seiner panegyrischen Eingebung zu genießen.

Der Dichter scheint sich mit der rein inhaltlichen Ausrichtung seiner Texte am Herrscherlob nicht zufriedenzugeben. In virtuoser Weise führt er seinem intendierten Leser Konstantin vor, zu welchen kombinatorischen Höchstleistungen ihn seine Zuwendung führte:²⁷⁴

*Nec dictis laesa Camena
audet magnanimo vati nova vincula mentis
iussa dare, crevitque meo correpta favore.*

was sich meiner Meinung nach ebenfalls nur so verstehen lässt: „[...] imperatori nova artificia et opera (*haud audita*) adscribenda esse adfirmaverit.“ POLARA bezieht *ligas* ebenso wie ich auf die Leseoperation des Kaisers im Intext, der sich wie ein Band durch das Buchstabenraster zieht. Aus seinem Kommentar geht jedoch nicht eindeutig hervor, wie er sich das Verhältnis beider Interpretationsansätze, konkreter Leseoperation auf der einen Seite, auf der anderen ein poetologisches Statement des Dichters, vorstellt. Meiner Meinung nach nimmt die Passage ausschließlich auf den komplexen Leseakt Bezug, bei dem der Kaiser unterschiedliche Textebenen miteinander ins Verhältnis setzt. Die metapoetische Deutungsdimension scheint eine untergeordnete Rolle zu spielen.

271 Anders POLARA II. 1973, 74, der die Stelle als Beleg dafür deutet, dass Optatian vor seiner Exilierung noch weitere *carm.* verfasste, die Konstantin begutachtet habe.

272 Am deutlichsten tritt dieser Rollentausch zutage, wenn man *carm.* 10 gemeinsam mit der *Epist. Const.* betrachtet, die wahrscheinlich das Antwortschreiben des Kaisers auf das erste Gedichtexemplar darstellt, vgl. zum Zusammenhang von *carm.* 10 und der *Epist. Const.* Kapitel 2.2.3

273 *Carm.* 10.3: *mens furit in nexus*, 6: *mens tantum, maxime Caesar, | Aoniae nodos amplectitur.*

274 *Carm.* 10.17–19.

Und die Muse, die von meinen Worten nicht gekränkt worden ist, wagt es, [sc. mir] als mutigem Dichter Befehle in Form von neuen Fesseln des Verstandes aufzuerlegen, und wuchs entzückt durch meine Gunst.

Nachdem der Kaiser ihm einen ‚panegyrischen Geist‘ schenkte, nutzt die Muse ihre Chance, um den Freisinn des Dichters einzugrenzen. Der Sprecher gesteht, dass ihm die Camene „neue Fesseln seines Verstandes“ (*nova vincula mentis*, *carm.* 10.18) auferlegte, obwohl er sich bereits als waghalsiger Dichter charakterisiert habe (*magnanimo vati*, *carm.* 10.18).²⁷⁵

Mit dem Befehl der Muse (*iussa dare*, *carm.* 10.19) rekurriert der Dichter auf die engen technischen Grenzen, die ihm Buchstabenraster und Muster bei der Produktion setzen. Die *persona* scheint sich den Vorschriften der Muse jedoch nicht widersetzt zu haben, im Gegenteil. Als der Sprecher die Eingebung der Muse erhielt, nahm er ihre inspiratorische Idee zur Produktion eines Gittergedichts an und steigerte die Komplexität ihrer Vorgaben in der literarischen Umsetzung (*crevitque meo favore*, *carm.* 10.19). Den Überbietungsgestus über die engen Grenzen, in denen sich seine poetische Kreativität überhaupt entfalten kann, funktionalisiert Optatian, um abermals das virtuose Genie seiner literarischen Leistungsfähigkeit herauszustellen.

Der programmatische Vers *carmen* 10.18 bindet zwei Intextfragmente, die sich von links bzw. rechts außen (*carm.* 10.i.5, i.6) zur Mitte hin krümmen. Gleichzeitig ist das zentrale I des Textes auf Position 18 × 18 der Schnittpunkt der beiden langen diagonal eingezogenen *versus intexti* (*carm.* 10.i.1, i.2) und liegt damit exakt in der Mitte des Musenbefehls. Die Fesseln, die dem Dichter bei der Produktion auferlegt wurden, kann der Leser im Gedicht sehen. Der einschlägige metapoetische Vers hält die dreidimensionale Textstruktur wie ein Band zusammen, das die einzelnen Intextteile an ihrem Wendepunkt zusammenführt. Die Achsensymmetrie des Strahlenmusters, das sich sowohl waagrecht als auch senkrecht spiegelt, unterstützt diesen Eindruck optisch.

Nachdem sich der erste Abschnitt der Geschenkrilogie vor allem für die poetologische Dimension des *carmen* fruchtbar machen ließ, thematisieren die beiden folgenden Passagen den panegyrischen Topos des Kaisers als Urheber eines Goldenen Zeitalters (*carm.* 10.20–23, 24–34). Die Sinnabschnitte sind für die Frage, wie sich Einheit und Fragment in *carmen* 10 zueinander verhalten, nur am Rande interessant und werden daher nur darstellend besprochen.

In *carmen* 10.20–23 stellt sich der Dichter vor, dass Konstantin ihm und dem gesamten Zeitalter als Belohnung für ausgiebige Lobesbekundungen seine Herrschaft über die gesamte Welt gegeben habe.²⁷⁶ Den allumfassenden räumlichen

²⁷⁵ ERNST 2012, 45 zieht in seiner Übersetzung *nec* zu *audet* und verkehrt damit den Sinn der Passage, denn es geht Optatian gerade darum, die technischen Vorgaben des *cancellatum* als Ausweis seines virtuoson Kompositionsprinzips darzustellen: „Nicht wagt, durch Worte verletzt, es Camena, | neue Fesseln des Geistes dem hochherzigen Dichter | anzulegen“.

²⁷⁶ *Carm.* 10.20: *iam reddit votis pia praemia magnus*, 21–22: *sibi mundi | iura sui*.

Herrschaftsanspruch des Kaisers erweitert der Sprecher in der folgenden Passage um eine zeitliche Dimension (*carm.* 10.24–34). Optatian lässt Konstantin einerseits als Begründer einer neuen kaiserlichen Herrscherdynastie erscheinen, die sich in seinen Söhnen fortsetzen wird.²⁷⁷ Andererseits steht der Augustus selbst in einer prestigeträchtigen Ahnenreihe bestehend aus seinem Vater Constantius Chlorus und seinem fiktiven Vorfahren Claudius Gothicus.²⁷⁸

Optatian setzt den erst etwa 18 Jahre alten Crispus prominent in Szene (*omine Crispi*, *carm.* 10.25). Er habe seinen Sieg über die Goten und Alemannen im Jahr 320 als Gott errungen und sei daher als Sieger noch besser als sein höchster Vorfahr.²⁷⁹ Der oberste Ahnherr der Konstantinischen Dynastie ist der vergöttlichte Claudius, der zugleich genannt wird.²⁸⁰ Der Ausdruck *ecce deum* (*carm.* 10.27), mit dem der Sprecher Crispus attribuiert, reiht sich passend in den hochgradig deiktischen Gestus des Textes ein.²⁸¹ Crispus setzt sowohl in der Logik des Textes als auch in der kaiserlichen Nachfolge die gottgleiche Ahnenreihe fort, die bei Claudius Gothicus ihren Anfang nahm und im Hier und Jetzt Konstantins ihren aktuellen Höhepunkt erreicht. Zudem korrespondiert die Epiphanie eines zweiten Gottes aus der kaiserlichen *domus* mit der Erscheinung Apolls am Beginn des Grundtextes, in der sich Konstantin wiedererkannte. In diesem Sinn erzeugt das offene Strahlenmuster in *carmen* 10 nicht nur die räumliche Allgegenwart des Kaisers, sondern auch seine Präsenz als Gründerinstanz einer neuen kaiserlichen Dynastie.

277 *Carm.* 10.33: *orta micat fratrum fatalis gloria saeclo.*

278 Vgl. zur Konzeption der Konstantinischen *domus divina* bei Optatian WIENAND 2012b, 231: „Constantine assumes an axial position within the dynasty: His imperial authority and the glory of his *imperium* derive from his ancestors and now, augmented by Constantine’s own achievements, are passed on to the following generations with even greater splendor.“

279 *Carm.* 10.26–29: *eruta Franci | dat regio procul ecce deum, cui devia latis | tota patent campis. ut, caeso limite, victor | rite atavo summo melior.*

280 *Carm.* 10.29–30: *Claudius acer, | magnanimum sidus.* An dieser Stelle geht es v. a. um militärische Errungenschaften, die Crispus unter den Auspizien Konstantins errang. WIENAND 2012b, 240 diskutiert, dass sich ein Bezug auf Claudius Gothicus für Konstantin immer dann anbot, wenn es um militärische Sieghaftigkeit ging. Erfolge im zivilen Bereich habe der Augustus hingegen häufiger auf seinen leiblichen Vater Constantius Chlorus zurückgeführt.

281 POLARA II. 1973, 76–77 diskutiert, ob mit *deum* Konstantin und Crispus oder der christliche Gott gemeint ist, der dem Caesar, ähnlich wie seinem Vater an der Milvischen Brücke, in der Schlacht erschienen sei. In seiner Bewertung spricht er sich dafür aus, *deum* eher auf das Herrscherpaar aus Augustus und Caesar zu beziehen, vgl. ebenso KLUGE 1925, 60. Meiner Meinung nach legen der hohe deiktische Charakter des Textes sowie die Verbindung der Textstelle zur Epiphanie Apolls am Beginn des Grundtextes nahe, *deum* als Attribut des Crispus zu verstehen. In der Argumentation des Enkomions ist Crispus nach seinem Vater und seinem fiktiven Ahnherrn Claudius Gothicus ein weiterer gottgleicher Herrscher, dem dadurch bereits vom Anfang seiner militärischen Laufbahn an das Prädikat der Unbesiegbarkeit gebühre. Zudem erhält Crispus sein *imperium* für die Frankenkriege von zwei göttlichen Instanzen: Der vergöttlichte Claudius überreicht ihm als genealogischer *auctor imperii* den Oberbefehl (*carm.* 10.29–31: *Claudius acer, | magnanimum sidus dat clarum e numine divo | imperium*), den sich die personifizierte Virtus für ihren Zögling wünscht (*carm.* 10.31: *Virtus quem felix optat alumnum*).

Zusammenfassung: Das Verhältnis von Einheit und Fragment in *carmen* 10

Carmen 10 zeigt ein offen gestaltetes geometrisches Muster. Anders als in den Gedichten 2 und 18 wird das Buchstabenraster nicht von einem feststehenden Intextrahmen umgeben, der das Basisgedicht einfasst. Die Bauteile von vier *versus intexti* biegen sich in *carmen* 10 zum zentralen I (18×18) hin (*carm.* 10.i.3–6). Ein Leser liest den Beginn der gekrümmten Intextverse von außen nach innen; den letzten Teil nach dem Wendebuchstaben jedoch von innen nach außen.²⁸² Trotz seiner konzentrischen Ausrichtung scheint sich das achsensymmetrische Muster visuell von der Mitte ausgehend nach allen Seiten auszudehnen. Die diagonalen Intexte brechen die vorgegebene Rasterstruktur des Grundtextes auf.

Der visuell offenen Gestaltungsweise des Strahlenmusters stehen semantisch und syntaktisch fesgelegte Intextbausteine gegenüber. Jeder *versus intextus* erscheint zweimal auf dem Gitterraster und enthält ein Epitheton oder eine Lobesbezeichnung des Kaisers. Wie Zwillingsverse liegen sich die korrespondierenden Verseile diametral gegenüber. In produktionsästhetischer Hinsicht setzte Optatian mit den gespiegelten Versbauteilen die Fesseln des Verstandes, die ihm die Muse im Grundtext befahl (*nova vincula mentis*, *carm.* 10.18), kompositorisch um. Die *versus intexti* bleiben nicht nur semantisch stabil, sondern nehmen auf der anderen Seite der Spiegelachse exakt dieselbe Position im Gitterraster ein. Das technische Äquivalenzprinzip zwingt Optatian im Grundtext zu größerer inhaltlicher Variation bei gleichbleibendem Buchstabenmaterial im Intext.

In Bezug auf seine rezeptionsästhetische Wirkung stellt *carmen* 10 den Inbegriff eines kostbaren und persönlichen Geschenks an den Kaiser dar. Konstantin ist der adressierte erste Leser des Textes, an dessen intellektuelle Leistungsfähigkeit der Sprecher explizit appelliert.²⁸³ Das Strahlenmuster bildet zahlreiche panegyrische Elemente des Grundtextes, vor allem die Licht- und Sonnensymbolik sowie die Geschenkmetaphorik, performativ ab. Die Erscheinung Apolls zu Beginn des Basistextes findet in der optischen Realisation eines heliosförmigen Musters ihre performative Umsetzung, in der sich der Kaiser als erster Leser wiedererkennt.²⁸⁴

Konstantin tritt im Basistext als Spender panegyrischer Dichterfähigkeit auf, von der Optatian seine Idee ableitet, gitterförmige Lobgedichte zu schreiben.²⁸⁵ In seiner Funktion, selbst bereits das *ingenium* eines Panegyrikers zu besitzen, eignet sich Konstantin in besonderer Weise als implizierter Leser Optatians. Zwar sind die Intextbausteine in *carmen* 10 semantisch nicht variabel, jedoch erlaubt ein Wechsel in der Lesereihenfolge, die Beinamen und Lobestitel immer wieder neu miteinander

²⁸² Die beiden Intextfragmente (*carm.* 10.i.5–6), die sich von rechts außen zur Mitte erstrecken, bergen zudem retrograde Leseachsen, die in Optatians *cancellata* eher selten sind.

²⁸³ *Carm.* 10.6–7: *mens tantum, maxime Caesar, Aoniae nodos amplectitur.*

²⁸⁴ *Carm.* 10.35: *aspice: pacato parta est lux laeta sub orbe.*

²⁸⁵ *Carm.* 10.15–17: *tu mentem dicere donis | invitas laudis cum munere; sic vaga primis, | haud audita ligas.*

ins Verhältnis zu setzen. So entstehen aus einem einzigen Intextgedicht in der Wahrnehmung des Kaisers viele verschiedene Lobgedichte.

Gerade weil der Text keinen Schlüssel zur Intextlektüre bietet, verfügt *carmen* 10 über ein ausgefeiltes System textinterner Leserführung. Zahlreiche Deiktika sind so im Grundtext platziert, dass sie einerseits direkt an einen *versus intextus* anknüpfen und andererseits einen neuen inhaltlichen Abschnitt des Hexametergedichts einleiten. Auffällig ist zudem, dass das Wortfeld ‚groß, vermehren, vergrößern‘ auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen des Grundtextes eine übergeordnete Rolle spielt.²⁸⁶ Die semantische Verbindung zum Muster, das sich nach außen hin öffnet, liegt auf der Hand.

Als erstes Gedicht an Konstantin bietet *carmen* 10 dem Kaiser eine panegyrische Struktur in Sonnenoptik, deren visuelle Reize das versprochene Geschenk voll und ganz einlöst. Die subtilere Ebene der Dichtergabe tritt erst dann zum Vorschein, wenn der Kaiser sich dem Text in einer intensiven Lektüre widmet und die Kunstfertigkeit der Gesamtkomposition bestaunt. In dieser Hinsicht ist *carmen* 10 ein Kompliment an die Geisteskraft des Kaisers, dem der Intext ermöglicht, Teile seiner Titulatur immer wieder neu miteinander in Beziehung zu setzen.

3.3 Lektüre als Spiel und Rätsel

Der Begriff *ludere* ist in Optatians Werk von zentraler Bedeutung.¹ Der Dichter selbst bezeichnet sein Werk an mehreren Stellen mit *ludere*.² Spätestens seit dem Hellenismus und dem Programm der poetischen Kleinform bei den römischen Neoterikern ist *ludere* zu einem poetologischen Konzept geworden, das Spielen und Dichten eng miteinander verbindet.³ Gerade bei Catull ist die Metapher des Spielens Ausdruck einer Hinwendung zur literarischen Kleinform, die er im Gegensatz zu größeren Werken sieht.⁴

Die Kategorie des *ludere* ist bei Optatian noch nicht detailliert untersucht worden. Bisher stellte die Forschung Optatians Verwendung des Ausdrucks in einen neoterisch-poetologischen Kontext.⁵ *Ludere* fungiert dann häufig als allgemeine

²⁸⁶ *Carm.* 10.1: *plura*, 11: *pandere*, 24: *praesens et tantus ubique*, 32: *auges*, 34: *res Latia aucta*.

¹ Erste Ergebnisse der hier vorgebrachten Überlegungen wurden in Form eines Aufsatzes veröffentlicht, vgl. KÖRFER 2017.

² *Carm.* 5.16; *carm.* 10.10; *carm.* 21.i.1.

³ Vgl. z. B. Catull. 50.1–6. Vgl. zum *ludus poeticus* an der Schnittstelle zwischen Lied/Gedicht (*carmen*) und Spiel (*ludus*) in der Verkörperung des Sängers HABINEK 2005, 132–150.

⁴ So stellt Catull sein von Bimsstein geglättetes *novum libellum* dem monumentalen dreibändigen Geschichtswerk des Cornelius Nepos gegenüber (Catull. 1).

⁵ CASTORINA 1968, 275–277 beschreibt Optatian und Ausonius als Vertreter einer spätneoterischen Literaturauffassung. Auch SQUIRE 2017b, 36–41 schreibt Optatian eine neoterische Ästhetik zu, die zudem stark hellenistisch geprägt sei.

Umschreibung für die aktive Einbindung des Lesers in den Text.⁶ Demgegenüber wird in diesem Kapitel der Versuch unternommen, seine *carmina* vor dem Hintergrund konkreter, real erfahrbarer Spiel- und Rätselpraktiken zu verstehen. *Ludere*, so die These, ist bei Optatian nicht nur Ausdruck eines poetologischen Konzepts, sondern zielt auf eine konkrete Interaktion des Lesers mit dem Text, die ihre Parallelen unter anderem in Charakteristika, Regeln und Spielzügen römischer Brettspielpraxis hat. Die enge Verbindung von Lesen und realen Spielpraktiken erzeugt zahlreiche neue Text- und Lektüredimensionen, die der Leser nach und nach erschließt.

3.3.1 *ludere* bei Optatian: *carm.* 10, 21

Optatian verwendet den Begriff *ludere* an drei Stellen, wobei zwei davon in metapoetische Aussagen des Dichters eingebunden sind: *carmen* 5.16 (*ludent*), 21.i.1 (*lusi*) und 10.10 (*ludere*). Das Substantiv *ludus* greift er nicht auf.⁷ Da sich die Textstelle aus *carmen* 5 nicht auf Optatians eigene Dichtung bezieht, sondern als panegyrisches Motiv im Hinblick auf Konstantins *aureum saeculum* zu betrachten ist, werden an dieser Stelle nur die metapoetischen Passagen der *carmina* 21 und 10 besprochen.

Im Intext von *carmen* 21, vermutlich eines seiner Erstlingswerke,⁸ schreibt Optatian: *Publius Optatianus Porfyrius haec lusi* (*carm.* 21.i.1). Die *sphragis* des Dichternamens steht in einer langen Tradition von Akrosticha, die auf der vertikalen Achse den Namen des Poeten oder ein Schlüsselkonzept seiner Dichtung offenbaren. Zu nennen ist vor allem die hellenistische Tradition von Akrosticha mit Nikander und Arat, die später auch die römische Tradition kryptografischer Elemente beeinflusste.⁹

Dadurch, dass Akrosticha die vertikale und horizontale Leseachse eines Textes einbeziehen, spielen sie mit dem verfügbaren Raum der Kolumne bzw. *pagina* sowie epigrafischen Konventionen.¹⁰ Im Fall von Vergils bekanntem *ludis in undis*-Akrosti-

⁶ SQUIRE 2015, 95–98 bezieht das Motiv des Spiels einerseits auf den Spiel- und Rätselcharakter der Umrissgedichte Optatians, die in der Tradition hellenistischer Figurengedichte stünden, vgl. zu Optatians Umrissgedichten und ihrer Interaktion mit hellenistischen Vorbildern KWAPISZ 2017. Andererseits bringt SQUIRE 2015, 98–100 den Ausdruck mit *carm.* 25 in Verbindung, das seinem Leser vielfältige Kombinationsmöglichkeiten vorgegebenen Wortmaterials biete, vgl. zu einer Interpretation von *carm.* 25 Kapitel 2.1.2.

⁷ POLARA I. 1973, 147 (s. v. *ludo*).

⁸ POLARA II. 1973, 136 folgt KLUGE 1924, 345–346, die *carm.* 21 unter die frühen Gedichte Optatians zählt, was sie aus den ersten beiden Versen des Gedichts herausliest (Anm. 7). BRUHAT 1999, 494–501 nennt in ihrem Tableau chronologique keine Datierung. Ein sicheres Entscheidungskriterium zur Datierung des Textes fehlt. Auch eine Datierung über den Adressaten Bassus ist nicht möglich, da im Zeitraum von 315 bis 331 mehrere Männer dieses Namens belegt und somit mehrere Bezugsmöglichkeiten gegeben sind, vgl. KLUGE 1924, 345. WIENAND 2012a, 372 vermutet hingegen anhand des Intextes, dass Optatian das Gedicht zunächst nur für sich selbst („zur eigenen Delectatio“) verfasste.

⁹ Vgl. zu griechischen Akrosticha SQUIRE 2011, 225; LUZ 2010, 16–22, 47–52.

¹⁰ SQUIRE 2011, 224–226.

chon tritt zwar auf der vertikalen Achse nicht der Dichtername hervor, dafür aber das Motiv, Galateas Spiel im Wasser, das gerade auf der narrativen Ebene thematisiert wird:¹¹

LYCIDAS

*Pierides, sunt et mihi carmina, me quoque dicunt
Vatem pastores; sed non ego credulus illis:
Nam neque adhuc Vario videor nec dicere Cinna
Digna, sed argutos inter strepere anser olores.*

MOERIS

*Id quidem ago et tacitus, Lycida, mecum ipse voluto,
Si valeam meminisse; neque est ignobile carmen.
„Huc ades, o Galatea; quis est nam ludus in undis?“*

LYCIDAS

Musen, auch ich weiß Lieder, auch mich bezeichnen als hehren Sänger die Hirten, doch ich will nicht so leicht ihnen glauben. Dünkt mich bisher mein Ton doch nicht wert des Varius oder Cinna, ein Gänsegeschnatter zum klingenden Sange der Schwäne.

MOERIS

Ich, mein Lycidas, mühe mich ja und sinne im Stillen, ob ich mich wohl erinnere: das Lied ist wahrlich nicht rumlos. „Komm, Galatea, hierher: was soll denn das Spiel in den Wellen?“

Ein ähnlicher Umgang, Form und Inhalt unter dem Aspekt des Spiels zu thematisieren, begegnet in *carmen* 21.i.2, dem Intextvers, der sich an Optatians *sphragis* anschließt:¹²

*Publilius Optatianus Porfyrius haec lusi,
omne genus metri tibi pangens optume Basse.*

Ich, Publilius Optatianus Porfyrius, habe dieses im Spiel gedichtet und für Dich, mein bester Bassus, erfülle ich jede Art eines Versmaßes.

Die Verse bilden einen optischen und semantischen Verbund. Zum einen ist jeder Hexameter konstitutiver Bestandteil der gezeichneten Rauten, die ohne einander nicht als Muster sichtbar wären. Zum anderen interagieren die Zeilen inhaltlich und gehören syntaktisch zusammen. Der besondere Clou dieser Verskombination liegt darin, dass *carmen* 21.i.2 bei einer Rückwärtslektüre das Metrum wechselt und ausgehend vom Hexameter einen Sotadicus erklingen lässt.¹³

In der kryptografischen *sphragis* Optatians bezeichnet *haec* (*carm.* 21.i.1) das entstandene Gittergedicht. Dieses besteht aus einem Grundtext von 16 Versen und

¹¹ Verg. *ecl.* 9.33–39. Text aus GEYMONAT 1973. Fettdruck, Großschreibung und Unterstreichungen sind eigene Hervorhebungen. Übersetzung aus GÖTTE/GÖTTE 1995. Vgl. zum Akrostichon in Verg. *ecl.* 9.34–39 SQUIRE 2011, 226; GRISHIN 2008, 237.

¹² *Carm.* 21.i.1–2.

¹³ Vgl. zu *carm.* 21.i.2 als anazyklischem Vers *carm.* 21.schol.3; CASTORINA 1968, 284.

einem Intext, der ein doppeltes Rautenmuster formt. Optatian nutzt den Begriff *lusi* (*carm.* 21.i.1), um einerseits seinen eigenen Produktionsakt zu qualifizieren. Andererseits bezieht sich der Ausdruck auf das Produkt selbst, nämlich die Erzeugung eines Textes aus Grund- und Intext, der als Spielerei des Dichters erscheint. Im Sinn dieses Spielens beschreibt er sein *cancellatum* am Beginn des Hexametergedichts näher als Ergebnis einer zufälligen poetischen Tätigkeit, die von der Muse inspirierte Spielereien miteinander verbindet.¹⁴

*Pauca quidem cecini fors frivola; his quoque iungam
ludicra: sic nostra panget tua iussa Camena.*

Gewiss habe ich zufällig ein paar wenige unseriöse Kleinigkeiten komponiert; auch meine [sc. anderen] Spielereien will ich mit diesen verbinden: So möge meine Muse deinen Auftrag aneinanderfügen.

Dass das Spielen bei Optatian nicht bloß Produkt einer kuriosen Zufallslaune ist, sondern programmatischen Charakter hat, zeigt ein Abschnitt in *carmen* 10:¹⁵

*Scrupea fingentem tam duro carmina versu
ludere – fas nobis praesumere dicere metra –,
gaudia vel tenui mea pandere sit mihi, Musa.*

Mir, Muse, der ich zu klein dafür bin, sei es gestattet, spielerisch zu dichten oder meine Freuden auszubreiten, der ich mit so hartem Vers schwierige Gedichte bilde – uns ist es erlaubt, mir das Recht herauszunehmen, die Versmaße zu benennen.

Hier inszeniert sich der Dichter gezielt als Produzent schwer zugänglicher Dichtung.¹⁶ Optatian präsentiert seinem Leser eine Spannung zwischen dem Zarten, gemeint ist sein dichterisches Talent (*tenui mihi*, *carm.* 10.11), und dem Großen, das heißt den Freuden, die er mit seiner Dichtung ausbreiten will (*gaudia mea pandere*, *carm.* 10.11). Den Begriff *ludere* bezieht er somit nicht nur auf die Seite der Produktion, sondern auch auf weitere semantische Ebenen des Textes, die das Lesevergnügen steigern. In diesen Bereich gehört z. B. die Verknüpfung dreier Textebenen in Form eines Gittergedichtes. *Ludere* umfasst somit Produktion und Rezeption zugleich.

3.3.2 Spiel im Text: Spiel- und Rätselmetaphorik in der spätantiken Literatur

Im Folgenden wird zuerst die Verwendung des *ludere* im Bereich der Produktion thematisiert, für die sich weitere Beispiele in spätantiken technopaignischen Texten finden lassen. Vor dem Hintergrund diverser technischer Raffinessen, derer sich Op-

¹⁴ *Carm.* 21.1–2.

¹⁵ *Carmen* 10.9–11.

¹⁶ Vgl. zur Poetologie von *carm.* 10.9–11 Kapitel 3.2.3.

tation bei der Konstruktion seiner Gittergedichte bedient, ist es kaum verwunderlich, dass auch andere spätantike Dichter technopaignischer Texte das Balancieren und Jonglieren mit Buchstaben, Silben, Wörtern oder ganzen Versen als Spiel beschreiben. Die *praefatio* zum *cento nuptialis* des Ausonius bietet ein eindrucksvolles Beispiel für die Interaktion von dichterischen Kompositionsprinzipien und Elementen des Spiels. Vor Beginn des Hochzeitsgedichts erklärt Ausonius seinem Leser und Adressaten Paulus, was man unter einem Cento zu verstehen habe. Man nehme ganze Verse oder – noch besser – Versversatzstücke und bringe diese Teile, die im Fall des *cento nuptialis* den Werken Vergils entnommen sind, thematisch geordnet in ein neues Narrativ. Die Regel, die der Textkonstruktion zugrunde liegt, ist metrischer Natur und richtet sich einerseits nach dem Hexameter als Ganzem, andererseits nach Zäsuren. Der von Ausonius beschriebene spielerische Charakter seines Cento wird von ihm mit dem griechischen Spiel *ostomachion*, auch *stomachion* oder *loculus Archimedeus* genannt,¹⁷ in Verbindung gebracht:¹⁸

[...]: *simile ut dicas ludicro, quod Graeci ostomachian uocauere. ossicula ea sunt: ad summam quattuordecim figuras geometricas habent. sunt enim aequilatera vel triquetra extentis lineis vel rectis angulis vel obliquis: isoscele ipsi vel isopleura uocant, orthogonia quoque et scalena. harum uerticularum uariis coagmentis simulantur species mille formarum: helephantus belua aut aper bestia, anser volans et mirmillo in armis, subsidens uenator et latrans canis, quin et turris et cantharus et alia huiusmodi innumerabilium figurarum, quae alius alio scientius variegant.*

[...]: so dass du es ähnlich dem Spiel bezeichnen kannst, das die Griechen ‚Stomachion‘ genannt haben. Knöchlein sind das; insgesamt haben sie vierzehn geometrische Figuren. Sie sind nämlich vierseitig oder dreieckig, mit ausgestreckten Linien oder solchen mit derselben Front, entweder gleichschenkelig oder gleichseitig, entweder mit rechten Winkeln oder mit schiefen; isoscele („gleichschenkelig“) oder isopleura („gleichseitig“) nennen sie sie selbst, auch orthogonia („rechtwinklig“) und scalena („ungleichseitig“). Durch mannigfache Verfügen dieser Gelenke wird das Aussehen von tausend Gestalten abgebildet: ein Elefanten-Ungeheuer oder ein Eber-Tier, eine fliegende Gans und ein Gladiator in Waffen, ein im Hinterhalt sitzender Jäger und ein bellender Hund, ja sogar ein Turm und ein Käfer und anderes dieser Art in unzähligen Figuren, was einer wissender als ein anderer mannigfach formt.

Bei diesem Spiel mussten vierzehn unterschiedliche Formen von Drei- und Vierecken entweder zurück in den Rahmen eines vorgegebenen Quadrats oder zu Menschen, Tieren und Gegenständen zusammengelegt werden. Die Variation unterschiedlicher Motive und Lösungsstrategien ermöglicht dem Spieler trotz der vorgegebenen Grundform zahlreiche Optionen, das Spiel auf seine Weise zu gestalten.¹⁹ Die von den geometrischen Formen bestimmte Regelhaftigkeit des *ostomachion* hat seine Entsprechung in den metrischen Vorgaben, die sich der Dichter eines

¹⁷ Vgl. zum *ostomachion* HEIBERG 1907, 240–241.

¹⁸ Auson. *cen. nupt. praef.* 31–41. Text aus PRETE 1978. Übersetzung aus DRÄGER 2011.

¹⁹ Vgl. zur Aktivität eines *ostomachion*-Spielers auch MALAMUD 1989, 36–37.

Cento auferlegt. Im Text eines Cento vereint sich somit das Erlebnis real erfahrbaren Spielens mit dem eines literarischen Sprach-Spiels.²⁰

Ergänzt wird der doppelte Spielcharakter des *cento nuptialis*, wenn man ihn in seinem gesellschaftlichen Kontext betrachtet. Centodichtung, besonders die des Ausonius, ist Teil aristokratischer Freizeitgestaltung, bei der man unter Beweis stellt, die epischen Klassiker so gut zu beherrschen, dass man sie wortwörtlich und metrisch korrekt in neue narrative Zusammenhänge bringen kann.²¹ Im Fall von Ausonius' Cento wird der elitäre Charakter noch dadurch überhöht, dass sich der Dichter in einem Wettstreit mit Kaiser Valentinian I. befand, der ihn zuvor herausgefordert hatte, einen von ihm verfassten Hochzeitscento zu übertreffen.²² Aus einem tatsächlichen Spiel, einem Wettkampf zwischen Dichter und Kaiser, ist ein Textspiel, der *cento nuptialis*, entstanden, dessen Versatzstücke wie die Teile des *ostomachion* zusammengelegt und wieder auseinandergebaut werden können.

Das Motiv des Spiels findet sich als metaphorische Umschreibung für das Verfassen technopaignischer Texte sowohl bei Optatian als auch bei Ausonius und steht in einer langen Tradition, die bis in den Hellenismus reicht.²³ Der Akt der

20 Der von Ausonius gezogene Vergleich seines Cento mit einem Spiel kommt ausschließlich bei ihm vor. Andere Centonist*innen, z. B. Proba, die Schreiberin eines christlichen Cento, sehen in der Technik gerade kein Spiel, sondern die Möglichkeit einer der christlichen Religion verschriebenen, ernsthaften literarischen Ausdrucksform, vgl. zu Probas Cento SCHOTTENIUS CULLHED 2016; BAŽIL 2009. Dass jedoch gerade ernsthafter Eifer und lockeres Spiel eng miteinander interagieren können und sich keinesfalls ausschließen müssen, wird auch an Optatians Nutzung des Spielbegriffs deutlich. Ferner wies bereits der Kulturhistoriker Johan HUIZINGA auf eine enge Verzahnung von Spiel und Ernst hin, die jegliche Formen von Spielen kennzeichne, vgl. HUIZINGA 1939, 29–30.

21 SANDNES 2001, 110–121. Vgl. zur Einordnung von Centoliteratur in den spätantiken Bildungsbetrieb BAŽIL 2009, 80–83. FORMISANO/SOGNO 2010, 381 weisen zu Recht darauf hin, dass Centos in der Forschung häufig nur unter dem Aspekt untersucht werden, wie sie ihre jeweiligen Prätexte verarbeiten. Demgegenüber sprechen sie sich dafür aus, Centos als einzigartige literarische Form wahrzunehmen, die sich durch Elemente von Montage und *rewriting* auszeichne und gerade dadurch neue Semantiken erzeuge (376–378, 381).

22 Auson. *cen. nupt. praef.* 8–17.

23 Ein weiterer Text, in dem Ausonius *lusus* als Bestandteil technopaignischer Dichtung diskutiert, ist die *praefatio* zum *Technopaignion*, vgl. Auson. *techn. praef.* 1.7–13. Dort eröffnet der Dichter ein Spannungsfeld zwischen *labor* und *lusus*, das er darauf bezieht, dass dichterische Spiele dieser Art nur durch große intellektuelle Anstrengung des Dichters hergestellt werden könnten, vgl. Auson. *techn. praef.* 1.10: *quod ad usum pertinent, lusi; quod ad molestiam, laboravi* (PRETE 1978). Im Sinn von Ausonius' *Technopaignion* ist *ludere* ein lexikalisches Spiel des Dichters mit Sprache, das den Leser erfreuen und zur Beurteilung des Ganzen aufrufen soll. Im Rückblick auf die Analyse von *carm.* 10 ist es plausibel, Optatians Beschreibung seiner Texte als unwegsame Gedichte (*scrupea carmina*, *carm.* 10.9) aus sprödem Vers (*duro versu*, *carm.* 10.9) in ein solches Spannungsfeld zwischen *labor* und *lusus* einzuordnen. Vgl. zur Vielfalt des Begriffs „wordplay“ KATZ 2013, 3. Neben lexikalischen Wortspielen gibt es u. a. zahlreiche Texte, die mit dem Zusammenhang von Buchstaben und Zahlen spielen, so z. B. numerische und arithmetische Rätsel epigramme aus dem 14. Buch der *Anth. Graec.*, bei denen der Leser eine bestimmte Summe aus Buchstaben, Silben oder ganzen Wörtern ermitteln muss, vgl. zu griechischen Rätseln dieser Art LUZ 2013, 84. Eine andere

Komposition gleicht einem Spiel, das, so der Umkehrschluss, bestenfalls auch dann noch als Spiel wahrgenommen wird, wenn der Dichter als Verfasser des Textspiels seine Komposition in die Hände seiner Leserschaft legt. Der Dichter agiert dann selbst als Spieler zweiter Instanz, dessen Spiel im Grunde schon zu Ende gespielt ist.²⁴ Der ‚gespielte‘ Text des Dichters wird in dieser Deutung gleichsam zum Spielfeld des Lesers, der das dichterische Spiel zu entschlüsseln versucht.²⁵ Der von Ausonius angestellte Vergleich seines Cento mit dem *ostomachion* zeigt, dass solche Formen spielerischer Dichtung ihr volles Lesevergnügen erst dann entfalten, wenn der Leser genauso kompetent und souverän mit dem Text agiert wie der Dichter.²⁶

Sieht man das von Optatian verwendete *ludere* im Rahmen eines breiteren literarischen Diskurses spätantiker technopaignischer Texte, so ergeben sich zahlreiche Implikationen des Begriffs, die über eine rein metaphorische Verwendung hinausgehen. Ausgehend von diesen ersten Beobachtungen thematisiert der folgende Teil des Kapitels verschiedene spätantike Texte, die sich implizit oder explizit auf Spiele

Art, Zahlen und Buchstaben in einem Text zu kombinieren, wählte Ausonius in seinem *Griphus ternarii numeri*, in dem jeder Vers von der Zahl drei oder einem Vielfachen von ihr handelt.

24 Sowohl bei Optatian als auch bei Ausonius wird der Kaiser bzw. Leser als Schiedsrichter der kunstvollen Ausgestaltung des Textes vorgeführt, vgl. *carm.* 8.1–3: *accipe picta novis elegis, lux aurea mundi, | clementis pia signa dei votumque perenne. | summe, fave; Auson. techn. praef.* 1.9–10: *tu facies, ut sint aliquid. nam sine te monosyllaba erunt vel si quid minus* (PRETE 1978).

25 MALAMUD 1989, 41 stellt einen ähnlichen Vergleich zwischen Centodichtung und Optatians Texten an, indem sie in beiden Textarten das Potential vergleicht, das sie ihrem Leser bieten: „The text itself provides no answer; it merely sets out the raw material and the rules and leaves the reader to set his or her own limits. The cento does something similar: its rules are obvious, its possibilities endless, its effect on the reader, to judge by most critical reactions, unsettling, for it is up to him to supply the absent (con)text – the appropriate passage of Vergil, in Ausonius’ or Proba’s case – for every phrase. Without the reader’s collaboration, the cento, as an art form, is pointless.” SQUIRE 2017b, 93–95 sieht die Verbindung des *cen. nupt.* mit Optatians Texten darin, dass Optatian dem eine materielle Form gebe, was Ausonius in seinem Vergleich mit dem *ostomachion* als Zusammenschluss aus visuellem und verbalem Spiel beschreibe. Vgl. zur dynamischen Qualität der Lektüre in Centos BAŽIL 2009, 64–65.

26 SQUIRE 2015, 118–119 weist darauf hin, dass Optatians intertextuelle Verweise mit spätantiken Traditionen von „‘patchwork’ poetry“ verwandt seien, obwohl sie keine Centos im engeren Sinn darstellten. Demnach sei es Teil des Spiels mit dem Leser, dass dieser die intertextuellen Verweise erkenne und zuordnen könne. Zum fragmentarischen Charakter spätantiker Poesie schreibt PELTTARI 2014, dass es in der Dichtung des 4. Jhs. auch solche Formen intertextueller Verweise gebe, die den ursprünglichen Kontext des Hypotextes, aus dem sie stammten, nicht zwangsläufig aufrufen, um semantisch wirksam zu sein, vgl. die Abschnitte „Nonreferential Allusions“ (131–137) und „Juxtaposed Fragments of Classical Poetry“ (138–143). Er kommt zu dem Schluss, dass gerade in solchen Fällen, in denen intertextuelle Anspielungen als wörtliche Zitate erschienen, eine besondere Aktivität des Lesers gefragt sei, der während seiner Lektüre die Beziehung beider Texte zueinander neu verhandele. Zudem ginge es im Rahmen dieser intertextuellen Verweise weniger darum, den ursprünglichen Kontext einer Äußerung aufzurufen als deren Lektüre, die durch ihre erneute Präsenz im Hypertext reflektiert werde, vgl. PELTTARI 2014, 142. Vgl. zum „hermeneutic puzzle“ für den Leser auch 138.

und Rätsel beziehen. Der Ausdruck *ludere* fungiert in Texten der spätantiken Spiel- und Rätselkultur nicht mehr als poetologische Kategorie, sondern bezieht die konkrete Erfahrung des Lesers mit Spiel- und Rätselpraktiken ein.

3.3.3 Text im Spiel: Brettspiel- und Rätseltexte in der spätantiken Literatur

Die spätantike lateinische Literatur bietet ein ganzes Panorama an Texten, die implizit oder explizit auf Spiele verweisen. Für die Untersuchung des Zusammenhangs von konkretem Spiel und Rezeptionsmechanismen bei Optatian verbinden sich in der spätantiken lateinischen Literatur zwei entscheidende Bereiche des uns über Spiel und Rätsel bekannten Wissens.

Auf der einen Seite stammen einige der insgesamt sehr raren schriftlichen Zeugnisse, die Aufschluss über Brettspiele sowie deren gesellschaftlichen Kontext geben, aus der Spätantike. Das wohl breiteste Spektrum an Schilderungen von Spielszenen bietet die *Anthologia Latina*, aus der drei einschlägige Texte zum Thema Spiel genannt werden. Erstens eine Reihe von Spielbrettepigrammen, deren Entstehung wahrscheinlich im Kontext des Vandalenhofs im 6. Jh. zu sehen ist und die das Glücks- und Würfelspiel als Freizeitbeschäftigung aristokratischer Kreise vorführt.²⁷ Zweitens die sogenannten „Monosticha der zwölf Weisen“, die die Inschrift eines Spielbretts in Form eines hexametrischen Verses nachahmen und als Teil eines literarischen Symposiums vermutlich bereits im 4. Jh. verfasst wurden.²⁸ In einen symposialen Kontext gehört auch die dritte Gruppe von Spieletexten aus der *Anthologia Latina*, die Rätselepigramme des Symphosios vom Ende des 4. oder Beginn des 5. Jhs.²⁹ Diese einhundert Epigramme erscheinen als geschlossene Sammlung und verknüpfen in verrätselnder Weise allgemein bekannte mit eher entlegenen Perspektiven auf einen Gegenstand.³⁰

Auf der anderen Seite erlebt die ludistisch-technopaignische Dichtung, deren Implikationen des *ludere* bereits im vorangegangenen Teil des Kapitels diskutiert wurden, mit Autoren wie Ausonius oder den Schreibern der Vergilcentos in der Spätantike eine wahre Blütezeit. Der häufig als minder geistreich und wenig kunstfertig beurteilte Cento *De alea* eines unbekannten Schreibers zeigt jedoch anschaulich, auf welchen Ebenen Brettspiel und Literatur in der Spätantike interagieren

²⁷ *Anth. Lat.* 70, 182–185 (SHACKLETON BAILEY 1982). Vgl. zur Datierung BAUMGARTNER 1981, 127, der jedoch nur Epigramm 70 ins 6. Jh. datiert. Für die Epigramme 182–185 gibt er das 4. oder 5. Jh. an.

²⁸ *Anth. Lat.* 495–638 (RIESE 1894). Vgl. zur Forschungsdiskussion und Datierungsfrage der *XII sapientes* FRIEDRICH 2002, 4–11, 507–508, die die Texte zudem in neu edierter Form präsentiert. FRIEDRICH spricht sich für eine Autorschaft des Laktanz aus und datiert das Werk auf das Ende der 270er oder in die 280er Jahre.

²⁹ *Anth. Lat.* 281 (SHACKLETON BAILEY 1982). LEARY 2014 bietet einen Kommentar der *Aenigmata* mit kultureller und literarischer Kontextualisierung.

³⁰ Vgl. zur Struktur der Sammlung SEBO 2013.

können.³¹ Eine besondere Pointe liegt im Fall von *De alea* sicher in der Kombination eines vulgären Gegenstandes mit der poetisch artifiziellen Darstellungsform des Cento. Gerade aus dieser Diskrepanz kann sich ein Mehrwert für die Lektüre ergeben.

Die benannten Texte zeigen, dass ein Zusammenhang von konkretem Spiel und Literatur in der Spätantike Teil eines literarischen Diskurses war. Dieser umfasste nicht nur Centos und technopaignische Texte, sondern auch Epigramme und die formale Ausgestaltung einzelner Verse in Form von Spielbrettinschriften. Ein einschlägiges Beispiel zur Illustration einer literarischen Implementierung realer Spielpraktiken bieten die bereits genannten „Monosticha der zwölf Weisen“. Diese zeigen in ihrer formalen Gestaltung eine konkrete Verbindung von Dichtung und Spiel, die den Leser zu einem Textspiel einlädt. Gleichzeitig versehen die *Monosticha* das Glücks- und Brettspiel mit ethischen Urteilen:³²

- | | |
|--------------------------|---|
| <i>sap.</i> 1 PALLADIUS: | <i>Sperne lucrum: versat mentes insana cupido.</i> |
| <i>sap.</i> 7 BASILIUS: | <i>Lusori cupido semper gravis exitus instat.</i> |
| <i>sap.</i> 12 HYLASIUS: | <i>Ponite mature bellum, precor, iraque cesset.</i> |
| <i>sap.</i> 1 PALLADIUS: | Verachte die Gewinnsucht: Diese wahnsinnige Begierde bringt [sc. dich] um den Verstand. |
| <i>sap.</i> 7 BASILIUS: | Einem leidenschaftlichen Spieler sitzt der schwerwiegende Ausgang des Spiels immer im Nacken. |
| <i>sap.</i> 12 HYLASIUS: | Begrabt schleunigst das Kriegsbeil, bitte ich, und der Zorn möge eine Pause machen. |

Strukturiert wie ein Spielbrett des *duodecim scripta* mit je sechs Wörtern à sechs Buchstaben illustrieren die *Monosticha* handfest, dass Brettspiele und ihre literarische *imitatio* in der Spätantike eine kompositions- und zugleich rezeptionsästhetische Verbindung eingehen. Einerseits kann diese Verbindung von Spiel und Dichtung als Ausweis kultureller Versiertheit ihrer Produzenten gesehen werden, die Alltägliches zum Teil eines literarischen Symposiums machen und das Würfelspiel so in ihren Versen verarbeiten, dass diese wie metrische Spielbretter erscheinen. Andererseits ist es gerade bei den *Monosticha* unabdingbar, dass der Rezipient eine Verbindung zu realen Spielbrettern und der Spielpraxis herstellt, um die Dimension ihrer ethischen Urteile vollständig bewerten zu können.

Nach der Analyse zweier unterschiedlicher Dimensionen des *ludere* in spätantiken Texten wird an dieser Stelle ein Zwischenfazit gezogen. Im ersten Teil des Kapitels hat sich gezeigt, dass Optatians Verwendung des Begriffs *ludere* als Ausdruck eines poetologischen Konzepts auch in anderen spätantiken technopaignischen Texten, z. B. bei Ausonius, greifbar ist. Im zweiten Teil konnte anhand von Texten,

³¹ *Anth. Lat.* 8 (RIESE 1894). Der grundlegende Kommentar ist CARBONE 2002. Vgl. zur Kontextualisierung von *De alea* innerhalb der spätantiken Centoliteratur BAŽIL 2009, 83–85; MCGILL 2005, 53–70.

³² *Anth. Lat.* 495, 501, 506 (RIESE 1894). Nummerierung, Namensbezeichnung und lateinischer Text sind der Ausgabe von FRIEDRICH 2002 entnommen, die in ihrem Editionsteil auf die entsprechenden Texte der *Anth. Lat.* verweist.

in denen Spiele implizit oder explizit präsent sind, gezeigt werden, dass es im zeitgenössischen Diskurs eine enge Verbindung zwischen Lesepraktiken und Spiel gibt. Gerade die *Monosticha* illustrieren, dass Spiele einerseits im Text präsent sind, andererseits aber auch, dass Texte innerhalb von Spielen präsent sein können, wofür die Spielbretter des *duodecim scripta* beispielhaft sind.³³

In der folgenden Analyse von Optatians *carmen* 6 unter Einbeziehung zweier römischer Brettspiele lege ich dar, dass Optatians Spielbegriff um eine zusätzliche Dimension erweitert werden kann. Brettspiel- und Lektürepraxis verbinden sich in diesem *cancellatum* so eng, dass sie für den Leser zahlreiche neue semantische Ebenen öffnen und die Lektüre selbst zum Spiel werden lassen.

3.3.4 Krieg als Spiel und Spiel als Krieg: *carm.* 6

In der Auseinandersetzung mit dem technopaignischen Spielen in Optatians *carmen* 6 steht die Transformation von real erfahrbaren und in weiten Kreisen der Bevölkerung bekannten Spielmechanismen in Lesestrategien, die dem Leser weitere als die auf den ersten, zweiten oder dritten Blick sichtbaren Textebenen eröffnen. Hat Optatian in den zu Beginn aufgeführten Passagen aus den *carmina* 10 und 21 lediglich davon gesprochen, er selbst habe während des Verfassens gespielt, so teilt er seinem Leser nicht explizit mit, dass dieser während seiner Lektüre ebenfalls spielt. Der Text wird zum Spielfeld;³⁴ der Leser zum *lector ludens*, der nicht nur mit Buchstaben und Wörtern, sondern auch mit Bildern und seiner eigenen Leseerfahrung spielt. Durch die Kombination zahlreicher Spiel- und Räselelemente auf dem Gitterraster wird die Lektüre zu einem Leseerlebnis von besonderer ästhetischer Qualität. In Optatians *Œvre* fungieren ‚Spiel‘ und ‚Rätsel‘ als performative sowie sinnlich erfahrbare und in diesem Sinn ästhetische Kategorien. Seine Verankerung von Spiel- und Rätselmechanismen im Text deckt eine Bandbreite an Möglichkeiten von sprachlicher, visueller bis hin zu haptischer Qualität ab. Für den Leser ergibt sich die Herausforderung, pluralisierte semantische Textebenen im Prozess der Lektüre zu erfassen und zusammenzuführen.

Das sechste Gedicht der Sammlung, die Konstantin anlässlich seiner *vicennalia* empfing, ist in seiner gesamten Anlage dem Thema der Kriegführung gewidmet. Als

³³ Auf eine enge Verbindung zwischen Lesen, Schreiben und Spielen weist auch HABINEK 2009, 124–126 hin, der die Inschriften auf *duodecim scripta*-Brettern unter Einbeziehung der *Monosticha* mit einer Verkörperung von Sprache in Form von Schrift sowie grafischer Kommunikation in Verbindung bringt, vgl. dazu auch PURCELL 1995, 34.

³⁴ *Carm.* 6 kann in diesem Sinn sowohl als „Spielraum“ als auch als „Raumspiel“ bezeichnet werden, vgl. zu den Begriffen DETTKE/HEYNE 2016, 12–13. Zum einen bildet der Text als Spielbrett den reglementierten Spielraum, der für das vorgeführte Lesespiel unabdingbar ist. Zum anderen bezieht *carm.* 6 die Buchseite, auf der es sich entfaltet, als Raumspiel in seine Wirkung ein. Vgl. zu einer Verbindung von Textraum und Spiel bei Optatian auch SQUIRE 2011, 219–222

eines der wenigen Gedichte Optatians, das sich auf ein konkretes Ereignis in der politischen und militärischen Karriere Konstantins bezieht, thematisiert es auf verschiedenen semantischen Ebenen dessen siegreichen Feldzug gegen die Sarmaten im Sommer und Herbst des Jahres 322.³⁵ Die panegyrisch-narrative Ebene des Grundtextes lobt Konstantins Feldzüge und seine Sieghaftigkeit.³⁶ Der markierte Intext stellt das Motiv einer *turma*, einer Abteilung der römischen Reiterei, in *quin-cunx*-Formation dar, die von Optatian selbst als das Produkt der webenden Muse beschrieben wird.³⁷ Das Motiv der *turma*, das sicherlich nicht als faktische Abbildung einer zum Kampf aufgestellten Abteilung der römischen Kavallerie zu verstehen ist,³⁸ vereint zahlreiche konzeptuelle Elemente, die den Leser aktiv zu einer Verknüpfung der panegyrisch-narrativen mit der visuellen Textebene auffordern. Durch die Integration von Mechanismen römischer Brettspiele wird der thematisierte Feldzug gegen die Sarmaten zum Gegenstand eines Spiels zwischen Autor und Leser. Austragungsort der Begegnung ist der Text selbst, der als Spielbrett fungiert. Im Rahmen eines solchen Textbrettspiels ist der adressierte Leser Konstantin (*Auguste*, *carm.* 6.18) nicht nur Feldherr im Gedicht, sondern auch Mit- und Gegenspieler des Autors.

Was nun unter dem Begriff des Brettspiels in die Analyse von *carmen* 6 einfließt, bezieht sich auf zwei aus römischer Zeit bekannte Spiele: den *ludus duodecim scriptorum* (auch *duodecim scripta*; ‚Zwölf-Felder-Spiel‘) und den *ludus latruncularum* (‚Soldatenspiel‘). Fundierte Aussagen über die Spielregeln und zulässigen Spielzüge lassen sich aufgrund der raren schriftlichen Quellen nur sehr eingeschränkt machen und werden daher nur überblicksartig besprochen.³⁹

Beim *duodecim scripta*, dessen Regeln denen des Backgammon vermutlich sehr ähnlich waren, spielte man meist auf Stein- oder Marmorplatten, die so bearbeitet waren, dass in drei horizontalen Reihen je 2 Wörter à 6 Einheiten eingezeichnet waren.⁴⁰ Eine in Ostia gefundene Spieletafel lässt Rückschlüsse auf die Rekonstruk-

35 Vgl. zur Datierung der Feldzüge gegen die Sarmaten WIENAND 2012a, 335–336. Konstantin ließ seinen Sieg aufwendig feiern. Dazu gehörte u. a. dass er den Titel *Sarmaticus maximus* annahm und vom 25. November bis 1. Dezember 322 in Sirmium *ludi Sarmatici* veranstalten ließ, vgl. zur Datierung der Festfeiern und -spiele WIENAND 2017, 127. Konstantins Selbstdarstellung als Beschützer und Verteidiger des Imperiums nach dem Sarmatenkrieg schlug sich auch in der Münzprägung nieder, v. a. auf Prägungen aus Sirmium mit der Umschrift *Sarmatia devicta*, vgl. WIENAND 2012a, 338–350.

36 Vgl. zur Darstellung Konstantins als Krieger in *carm.* 6 WIENAND 2012c, 427–430.

37 *Carm.* 6.2: *Martia gesta modis audax imitata sonoris | Musa per effigiem turmarum carmina texit.*

38 Vgl. BRUHAT 1999, 146–147.

39 Erste intensivere Auseinandersetzungen mit den genannten Brettspielen bieten LAMER 1917; AUSTIN 1934; AUSTIN 1935; MURRAY 1952, 30–34. Eine übersichtliche und empfehlenswerte Zusammenstellung von Fundmaterial und Quellentexten zum römischen Brettspiel bietet RIECHE 1984, 18–24, 27–30. VÄTERLEIN 1976, 61–85 beschreibt das Würfelspiel als Freizeitbeschäftigung berühmter römischer Politiker und Kaiser. Vgl. zur gesellschaftlichen Funktion und sozialen Einordnung des Würfelspiels PURCELL 1995.

40 Die meisten *duodecim scripta*-Bretter bieten Buchstabenreihen bzw. Wörter aus sechs Buchstaben, die paarweise eine syntaktische Einheit bilden. Neben Buchstabenreihen gibt es Bretter mit

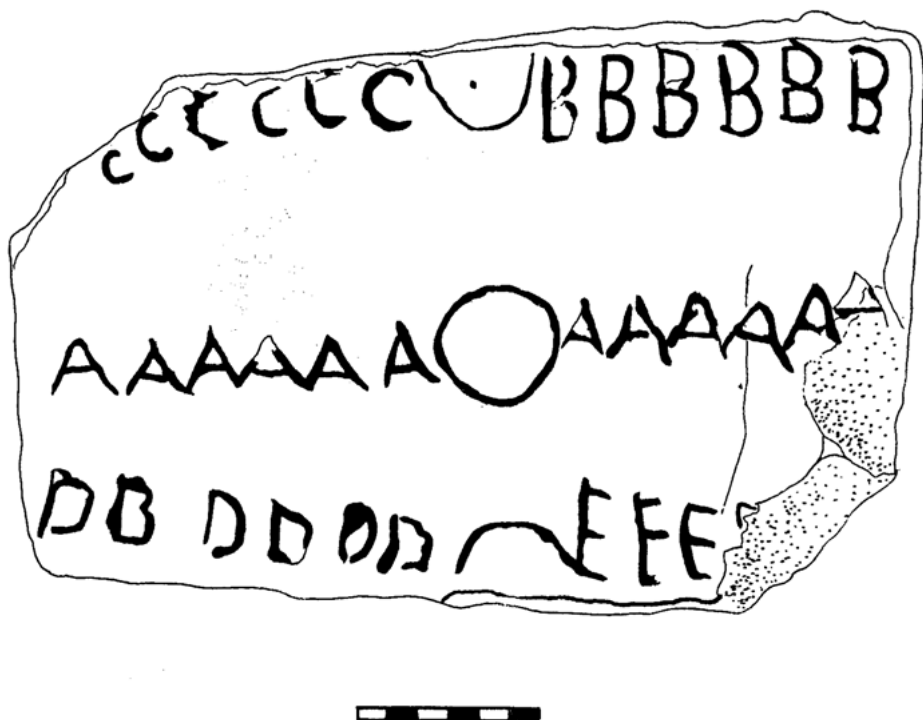


Abb. 12: Umzeichnung einer in Ostia gefundenen Spieletafel für das *duodecim scripta*, angefertigt von Ulrich Schädler anhand eines Fotos.

tion des Spielverlaufs zu (Abb. 12).⁴¹ Aufgrund dieses Fundes geht man davon aus, dass die Spieler ihre Spielsteine aus Glas, Stein oder Elfenbein über die mittlere Reihe ins Spiel brachten, danach über die obere Reihe zogen, um schließlich unten rechts anzukommen.⁴² Wie viele Felder man vorrücken durfte, entschied das Wür-

Zahlen, geometrischen Figuren oder Kreisen. Eine hervorragende Sammlung der epigrafischen Zeugnisse von *duodecim scripta*-Tafeln ist FERRUA 2001. Der Name *duodecim scripta* wird in spätantiken Quellen nicht mehr erwähnt. Stattdessen begegnet häufig der allgemeiner gefasste Begriff *alea*, der in der Spätantike scheinbar stark mit dem *duodecim scripta* assoziiert wurde, vgl. SCHÄDLER 1995, 95 mit der Möglichkeit das *duodecim scripta* als Vorgänger von *alea* zu bezeichnen (84).

⁴¹ Vgl. auch FERRUA 2001, 162; CIL XIV 5317. FITTÀ 1998, 175 bietet ein Foto der Tafel.

⁴² Eine verlässliche Rekonstruktion der Spielregeln ist aufgrund der raren literarischen Quellen, die das *duodecim scripta* nennen oder auf es bezogen werden können, nicht möglich, vgl. LAMER 1927, 1979–1987. SCHÄDLER 1995, 84 spricht sich unter Einbeziehung der Ostiatafel dafür aus, dass die Spieler ihre Spielsteine in gleicher und nicht in entgegengesetzter Richtung über das Feld zogen. Unklar ist auch die Nutzung der doppelten A-Reihe, die zu Spielbeginn verschiedene Möglichkeiten in Bezug auf die Positionierung und weiteren Züge der Spielsteine über die B-, C-, D- und E-Reihe zulässt, vgl. SCHÄDLER 1995, 85.

felglück. Ziel des *duodecim scripta* war es vermutlich, alle eigenen Spielsteine aus dem Feld zu würfeln, wozu das Brett aus Ostia jedoch keine Hinweise liefert.⁴³

Vom *duodecim scripta* zu Optatians *carmen* 6 lassen sich vor allem in der festgelegten Anzahl an Buchstaben pro Spielbretteinheit (6×6) bzw. Intextbaustein (7×5) Parallelen ziehen.⁴⁴ Weiterhin bieten die Spielbretter des *duodecim scripta* potentiell die Möglichkeit, die sechs Stellen umfassenden Einheiten, seien es Wörter, Zahlen, geometrische Figuren oder Buchstaben, untereinander zu tauschen, was der Möglichkeit der Permutation im Intext von *carmen* 6 entspricht.

Vollkommen anderen Regeln folgte der *ludus latrunculorum*, das sogenannte ‚Soldatenspiel‘. Das schachbrettartige Spielfeld diente den Spielern vermutlich dazu, ihre Spielsteine, die *calculi*, nach und nach ins Spiel zu bringen, um sie dann in Formation hinter bzw. durch die „Schlachtreihe“⁴⁵ des Mitspielers zu führen.⁴⁶ Gewinner des Spiels war derjenige, der seinem Gegenspieler alle Spielsteine bis auf einen vom Brett genommen hatte, indem er dessen *calculi*-Reihe entweder einkesselte, mattsetzte oder durchbrach, was jeweils zum Verlust eines Spielsteins führen konnte.⁴⁷ Hauptquelle für das Soldatenspiel ist die *Laus Pisonis*, eine hexametrische Verspanegyrik eines unbekannten Schreibers aus dem 1. Jh., die lebhaft davon berichtet, wie der Aristokrat Piso nicht nur vor Gericht und in der Politik erfolgreich ist, sondern auch beim Ballspiel und *ludus latrunculorum* brilliert.

Nicht nur die gitterähnliche Struktur des Spielfeldes, sondern auch das taktische Agieren des Spielers als Feldherr, der seine *calculi* in Formation über das Brett zieht, weisen deutliche Ähnlichkeit mit der Text- und Intextgestaltung sowie dem Prozess der Lektüre in *carmen* 6 auf.

Beide Spiele erfreuten sich im gesamten römischen Reich bis in die Spätantike hinein sehr großer Beliebtheit, was zahlreiche Funde von Spielbrettern in- und außerhalb Roms belegen.⁴⁸ Antike Texte verwenden für die Beschreibung beider Spiele meist die Bezeichnung *tabula*, was zu dem Problem führt, dass man bei einigen Belegen nicht sicher zuordnen kann, auf welches der beiden Spiele sie Bezug neh-

⁴³ SCHÄDLER 1995, 84.

⁴⁴ *Carm.* 6.3–4: *et nunc agmen agit quino sub limite rectum | Musigeno, spatium septeno milite distans.*

⁴⁵ *Laus Pis.* 203: *mandra* (SEEL 1969). Der Begriff wird laut AUSTIN 1934, 28 für eine Menge an Spielsteinen benutzt, die eine solide Phalanx zur Abwehr des Gegenspielers bilden.

⁴⁶ Aufgrund unterschiedlicher Spielfeldgrößen (Funde zeigen u. a. Bretter mit einem Gitteraster von 7×7 , 8×8 , 9×10 , 7×8 oder auch 8×5) scheint es keine festgelegte Anzahl an Feldern für den *ludus latrunculorum* gegeben zu haben. Dementsprechend scheint auch die Anzahl der *calculi* pro Spieler variabel gewesen zu sein, vgl. SCHÄDLER 2001, 10; SCHÄDLER 1994, 55.

⁴⁷ Einen plausiblen Rekonstruktionsversuch des Spielverlaufs und der zulässigen Spielzüge beim *ludus latrunculorum* bietet SCHÄDLER 2001; SCHÄDLER 1994.

⁴⁸ Ein Foto eines *ludus latrunculorum*-Spielbrettes auf den Stufen der Basilika Iulia in Rom findet sich bei FITTÀ 1998, 168 und SCHÄDLER 1994, 49. Vgl. zu den Fundorten der *duodecim scripta*-Bretter v. a. die epigrafische Sammlung von FERRUA 2001.

men.⁴⁹ Das einzige greifbare Unterscheidungskriterium bietet die Tatsache, dass das *duodecim scripta* mit Würfeln gespielt wurde, wohingegen die Spieler des *ludus latrunculorum* ihre Spielsteine ohne Zufallsprinzip rückten.⁵⁰ Aber auch beim *duodecim scripta* kam es nicht nur darauf an, wie gut ein Spieler würfelte, sondern auch, wie geschickt er seine Spielsteine über die Buchstaben zog. Zufallsprinzip und Würfelglück standen dem taktischen Agieren des Spielers gegenüber, wovon das erste Epigramm der Spielbrettserie in der *Anthologia Latina* berichtet.⁵¹

*Has acies bello similes cano, quas Palamedes
constituit. casu vario paribusque periclis
inscius ac sollers sistunt se*

Die kriegsähnlichen Kämpfe besinge ich, die Palamedes begründete. Mit wechselndem Glück und gleichen Risiken stellen sich Amateur und Könner auf im Spiel.

In heroischem Gestus stehen sich Amateur (*inscius*, *Anth. Lat.* 70.3) und Könner (*sollers*, *Anth. Lat.* 70.3) auf dem Spielfeld gegenüber. Beide sind abhängig vom Würfelglück sowie dem Riskio, das vor Spielbeginn eingesetzte Geld zu verlieren. Dennoch ist das Taktieren im Spiel eine nicht zu vernachlässigende Größe, vor allem, wenn man den Anfang des Epigramms in den Blick nimmt. In der Manier Vergils kündigt der Sprecher Schlachtreihen an, die kriegsähnlich sind.⁵² Im gleichen Atemzug fällt der Name des Palamedes, der der Legende nach als Erfinder des Glücks- und Brettspiels galt und dieses im Rahmen des trojanischen Krieges zum Zeitvertreib der Soldaten erfunden haben soll.⁵³ Die Metaphorik, Spiel als Krieg zu begreifen, wird in diesem Text nahezu bis aufs Äußerste ausgeführt. Der letzte Teil des Epigramms deklariert den Gegenspieler als missgünstigen Feind (*lividus hostis*, *Anth. Lat.* 70.11), was der Kommentator des Epigramms Alfred BAUMGARTNER nur als Bezeichnung für den gegnerischen Spielstein, nicht aber für den Mitspieler ausweist.⁵⁴

Optatians *carmen* 6 eröffnet seinem Leser eine ähnliche Perspektive auf den Text, dessen Inhalt die Muse in Imitation der Kriegstaten Konstantins gestaltete:⁵⁵

⁴⁹ Adjektive wie *lusoria*, *aleatoria* oder *latrunculoria* können das in den Quellen genannte *tabula* begleiten. Dadurch, dass es insgesamt zu wenig schriftliche Quellen zu römischen Brettspielen und der Benennung ihrer Spielgeräte gibt, wird eine Identifizierung der beschriebenen *tabula* durch Attribute eher erschwert als erleichtert. Einen Überblick über Primärtexte und rekonstruierbare Terminologie bieten BAUMGARTNER 1981, 91–94; LAMER 1927, 1906–1989. SCHÄDLER 1995, 96 beschreibt *tabula* als einen Begriff, der häufig in der Spätantike genutzt wurde und vermutlich eine ganze Reihe von Spielen umfasste, die auf einem bestimmten Spielbretttyp gespielt wurden.

⁵⁰ SCHÄDLER 1994, 60.

⁵¹ *Anth. Lat.* 70.1–3. Text aus SHACKLETON BAILEY 1982. Übersetzung aus BAUMGARTNER 1981.

⁵² *Anth. Lat.* 70.1: *has acies bello similes cano* (SHACKLETON BAILEY 1982).

⁵³ Vgl. LAMER 1927, 1906–1907.

⁵⁴ BAUMGARTNER 1981, 110.

⁵⁵ *Carm.* 6.1–4.

*Martia gesta modis audax imitata sonoris
Musa per effigiem turmarum carmina textit,
et nunc agmen agit quino sub limite rectum
Musigeno, spatium septeno milite distans*

Indem sie Deine [sc. Konstantins] Kriegstaten kühn mit schallenden Maßen nachahmte, webte meine Muse Gedichte entlang eines Bildnisses von Turmen und nun führt sie ihren Heereszug an, der von je fünf Musensöhnen innerhalb einer Grenzlinie gelenkt wurde, während sich meine Muse auf einer Länge von sieben Soldaten unterscheidet.

Martia gesta imitata (carm. 6.1) schlägt eine Brücke zu *bello similes* (Anth. Lat. 70.1) am Beginn des Spielbrettepigramms und verweist gleichzeitig darauf, dass es sich um eine künstlerische Nachahmung des Krieges handelt, deren Schöpferin die Muse ist (*Musa carmina textit*, carm. 6.2). *Modis sonoris* (carm. 6.1) ist in dieser Interpretation doppelt belegt. Zum einen ermöglicht der Ausdruck eine Anknüpfung an die auditiven Qualitäten der Gedichte Optatians, mit denen der Dichter sein Selbstverständnis als Sänger und Verkünder von Konstantins Kriegstaten zum Ausdruck bringt.⁵⁶ Zum anderen ist ein Verweis auf die metrische Regel- bzw. Unregelmäßigkeit des *cancellatum* denkbar, deren Ausgestaltung sich in Grund- und Intext unterscheidet und vom Leser entdeckt werden muss.⁵⁷ So besteht der Grundtext aus reinen Hexametern; der Intext hingegen aus Daktylen an der ersten und vierten, aus Molossi an der zweiten und dritten und aus je einem Spondeus an der fünften Position im Vers:⁵⁸

Daktylus | Molossus | Molossus | Daktylus | Spondeus
— UU — — — — — UU — —
Dissona Musarum vinciri stamine gaudens.

Je nachdem, auf welcher Textebene sich der Leser befindet, muss er für diese eigene metrische Regeln annehmen. Das Werk der Muse, ein Gedicht um der bildlichen Darstellung einer *turma* willen zu weben (*per effigiem turmarum*, carm. 6.2), ist dabei gleichsam als Abstecken des Spielfeldes für den Leser zu verstehen. In der Figur der *turma* vereint sich nicht nur eine Vielzahl an Versfüßen, sondern auch der Hinweis, dass die dort markierten Wörter einen zum Marsch aufgestellten Heereszug bilden (*agmen*, carm. 6.3), der aus je fünf Musensöhnen (*quino Musigeno*, carm. 6.3–4) à sieben Soldaten (*septeno milite*, carm. 6.4) besteht. Dass die farbliche Markie-

⁵⁶ RÜHL 2006a, 96 weist auf eine semantische Verbindung von *dissonus* und *clamor* hin, die im Fall von carm. 6 dem Ziel einer lautlichen Nachahmung des Schlachtengetümmels diene. Vgl. zum Selbstverständnis Optatians als Sänger (*vates*) MÄNNLEIN-ROBERT 2017.

⁵⁷ Das gilt in besonderer Weise, weil *dissona* alle nur möglichen Funktionen erfüllt, die einem einzelnen Wort in carm. 6 zukommen können. Es ist Teil von In- und Grundtext und kann zudem durch Permutation mit *grandia* ausgetauscht werden. Vgl. zur Ankündigung des Permutationsmechanismus durch *dissona* POLARA II. 1973, 50. Der Permutationsmechanismus in carm. 6 ist dem aleatorischen Prinzip in carm. 25 gleich, vgl. zu carm. 25. Kapitel 2.1.2.

⁵⁸ Carm. 6.i.1.

rung des Intextes zum Teil sogar Lesewege, die den In- und Grundtext verbinden, blockiert, sei an einem Beispiel dargestellt.⁵⁹ So ist es möglich, den im Intext markierten Vers *dissona Musarum vinciri stamine gaudens* (*Carm.* 6.ii) auf noch mindestens zwei anderen Wegen, die geradlinig von links nach rechts verlaufen und ohne Permutation auskommen, zu lesen: erstens über einen weiteren markierten Intext (Wechsel nach *vinciri* bei 22×15); zweitens nach dem Verlassen der Markierung und einem Wechsel in den Grundtext (Wechsel nach *stamine* bei 29×22, wobei das ‚G‘ an dieser Stelle sowohl für das Weiterlesen im In- als auch im Grundtext verwendet werden kann).

Einerseits unterstützt die Markierung des Intextes den Leser bei seiner Lektüre. Andererseits wird er dadurch bei der Verbindung beider Textebenen in seiner Kreativität eingeschränkt. *Carmen* 6 ermöglicht dem Leser zusätzlich eine unabhängige Beschäftigung mit dem Intext, wenn er sich von den Hervorhebungen löst und die Ebene der Buchstaben, der *milites* (*septeno milite*, *carm.* 6.4), zu seinem Objekt macht. Ist schon in der *Laus Pisonis* die Rede davon, dass Piso seine gläsernen Soldaten (*vitreo milite*, *Laus Pis.* 193) beim *ludus latrunculorum* in Form einer Schlachtreihe (*acies*, *Laus Pis.* 197) über das Spielfeld zieht, so berichtet das letzte Epigramm der Spielbrettserie aus der *Anthologia Latina* ebenfalls davon, dass sich die Spielsteine beider Parteien in rot und weiß ein Kopf-an-Kopf-Rennen in einer *acie aequali* (*Anth. Lat.* 185.3) liefern.⁶⁰

Agmen agit (*carm.* 6.3) bekommt vor diesem Hintergrund eine neue Konnotation. Der Ausdruck kündigt die Variabilität der Buchstaben und mit ihr die Austauschbarkeit der Wörter an, die wie Spielsteine auf einem Spielfeld bewegt werden können.⁶¹ Die von Optatian verwendeten Begriffe *turma* (*turmarum*, *carm.* 6.2) und *agmen* (*carm.* 6.3), die im Intext eine festgelegte Anzahl von fünf Einheiten (sprich Wörtern) mit jeweils sieben Soldaten (sprich Buchstaben) bezeichnen, bilden somit ein Heer, das sich bereit zum Marsch bzw. Kampf in Formation aufstellte und nun vom Leser, der die Rolle des Feldherren übernimmt, in die Schlacht geführt werden

⁵⁹ Die ursprüngliche Textgestaltung des an Konstantin übersandten Codex ist uns allein aus dem Programmgedicht *carm.* 1 bekannt, vgl. zu einer Interpretation von *carm.* 1 Kapitel 2.2.1. Dort schreibt Optatian, dass er wegen seines Aufenthalts im Exil derzeit keine kostbaren Materialien zur Hand habe (*carm.* 1.7–8, 11–12) und verweist auf eine frühere Ausgabe seiner Texte auf Purpurpergament mit goldener und silberner Tinte (*carm.* 1.1–6). Vgl. zur Verbindung des Exilraums mit dem poetischen Raum der *carm.* BRUHAT 2017. Vgl. zu verschiedenen Ausgaben der *carm.* Optatians an unterschiedliche Rezipientenkreise Kapitel 2.2.1. In den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Handschriften ist die Farbigkeit des Intextes unterschiedlich gelöst, vgl. zu den Handschriften die Farbtafeln im Anhang dieses Bandes. Neben der Schreibung des Intextes mit roter Tinte begegnet die farbige Hinterlegung oder Umrandung des Intextes. Vgl. zur ontologischen Funktion von Farbigkeit in Optatians Texten HABINEK 2017.

⁶⁰ *Anth. Lat.* 185.3: *namque acie aequali concurrat russeus albo* (SHACKLETON BAILEY 1982).

⁶¹ Die Bezeichnung *agmen* für den Intext ist dabei in vielfacher Hinsicht treffend gewählt. Zum einen unterstreicht sie den militärischen Kontext des Gedichts. Zum anderen kommt mit *agmen* die Bewegung des Heeres zum Ausdruck, wenn es marschiert (vgl. TLL 1340). Wie die Soldaten in einem *agmen*, so marschiert auch der Leser durch den Intext des Gedichts.

will. Wie wichtig eine geschlossene bzw. nur geringfügig beschädigte Formation der *calculi* für einen Sieg im *ludus latrunculorum* war, zeigt eine Stelle aus der *Laus Pisonis*, die von Pisos Sieg durch geschicktes Führen seiner Spielsteinsoldaten in einer Phalanx berichtet:⁶²

*Interea sectis quamvis acerrima surgant
proelia militibus, plena tamen ipse phalange
aut etiam paucio spoliata milite vincis,
et tibi captiva resonat manus utraque turba.*

Während aber die feindlichen Soldaten zersprengt sind und in die heftigsten Kämpfe verwickelt werden, trägst du mit geschlossener oder mit einer nur von geringen Verlusten gekennzeichneten Phalanx den Sieg davon und in deinen Händen klappert die Menge der geschlagenen feindlichen Steine.

Wie Piso beim *ludus latrunculorum* bewegt der Leser von *carmen* 6 die einzelnen Buchstaben und Wörter in Formation, auch und gerade dann, wenn sie wie oben beschrieben austauschbar sind. Die Suche nach syntaktischen Einheiten und deren Verschiebung auf dem Raster entspricht dem Führen der *calculi*-Reihe auf dem Spielbrett. Nimmt man zu dieser Überlegung hinzu, dass es sich beim adressierten Leser um Konstantin handelt, dessen erfolgreiches Agieren als Feldherr und Krieger im Grundtext von *carmen* 6 gefeiert wird, so schiebt der Kaiser die Intextbausteine in eben dieser Weise über das Gitter, in der er schon seine Truppen in Formation gegen die Sarmaten führte.⁶³ Leser, Feldherr und Spieler sind sich in keiner Leseoperation in *carmen* 6 näher als im Moment der Permutation.⁶⁴

Die für die Permutation festgelegten Spielregeln präsentiert Optatian im Basisgedicht:⁶⁵

*orsa iterum fini socians, confinia contra
praeponens orsis nullo discrimine metri.
Quin etiam partes mediae sua munia doctae
expediunt: versis vicibus, nam, fine sed uno,
quamvis ambiguous cursus et devia claudit.*

Wobei [sc. meine Muse] die Anfänge der Intextgewebe wiederum mit ihrem Ende verbindet und den Anfängen entgegengesetzt ihre Enden voranstellt: [sc. alles] ohne einen Unterschied im Metrum. Ja auch sogar die mittleren Intextteile lösen sich gelehrt von ihren aufgetragenen Aufgaben: Denn, wie auch immer Du [sc. Konstantin] willst, beschließt meine Muse die nach zwei Seiten neigenden Intextverläufe und Gedichtabwege im Wechsel, aber immer mit nur einem Versschluss.

⁶² *Laus Pis.* 205–208. Text und Übersetzung aus SEEL 1969.

⁶³ Vgl. WIENAND 2012a, 376–377; WIENAND 2012c, 429. RÜHL 2006a, 99 schreibt, dass die Muse als Feldherr agiere, die Konstantins Truppen in den Krieg ziehen ließe und dem Kaiser somit ermögliche, bei jeder Lektüre erneut über die Sarmaten zu siegen.

⁶⁴ Vgl. zu text- und lesepermutativen Verfahren ERNST 1992.

⁶⁵ *Carm.* 6.9–13.

Bereits der Schreiber des Scholions zu *carmen* 6 merkte an, dass die Wörter im Intext auf der ersten und vierten sowie der zweiten und dritten Position des Verses untereinander getauscht werden können – und das auch über die Versgrenzen hinweg.⁶⁶ Optatian selbst schränkt einen Tausch des Spondeus an letzter Stelle im Vers ein (*fine sed uno, carm. 6.12*), was der Schreiber des Scholions entsprechend vermerkt (*ultima manente, carm. 6.schol.3*). Vor diesem Hintergrund steht die Ankündigung Optatians, sein Gedicht über rätselhafte Verläufe und abgelegene Pfade zu führen,⁶⁷ nicht nur für die neue Gedichtform des *carmen cancellatum*, sondern auch für eine Anweisung an den Leser, den Abwegen, die das Gedicht beschließen, zu folgen. Der Dichter hält seinen Leser dazu an, sich bei seiner Lektüre nicht nur vom markierten Intext zu lösen, sondern auch das präsentierte Modell der Permutation zu verlassen, das ihm erlaubt, auch die Spondeen an der fünften Stelle zu tauschen. So findet das Würfeln des *duodecim scripta* im präsentierten Permutationsmechanismus eine aleatorische Entsprechung, wenn auch nicht als offenes Zufallsprinzip, sondern in Form einer ungeordneten Stichprobe.⁶⁸ In Kombination mit dem taktischen Können des *ludus latrunculorum*-Spielers, das im Text der sprachlichen und metrischen Kompetenz des Lesers entspricht, treibt Optatian den Spielcharakter von *carmen* 6 auf die Spitze.

Berücksichtigt man beim komplexen Permutationsverfahren in *carmen* 6 zugleich die Leserichtungen der einzelnen Wörter im Intext, so ergibt sich, dass der Weg bezogen auf die gesamte Buchseite linear von links nach rechts verläuft. Wie beim *ludus latrunculorum*, bei dem jeder Spieler seine *calculi*-Reihe entweder von links nach rechts oder von rechts nach links über das Feld führt, so spielt der Leser in einer vorgegebenen Richtung, jedoch mit individueller Dynamik der einzelnen Spielzüge. Sein Weg ist das Ziel: sowohl beim *ludus latrunculorum* als auch bei der Lektüre von *carmen* 6 kommt es darauf an, wie der Leser sich an Kreuzungen entscheidet und ob er die austauschbaren Wörter vertauscht, was unter Umständen zu einem anderen Leseweg führt. Die variable Stellung einzelner Intextwörter entspricht dem Einkesseln von Spielsteinen des Mitspielers beim *ludus latrunculorum*. Entscheidet sich der Leser dazu, ein Wort zu vertauschen und somit ein anderes zu überspringen, setzt er es gewissermaßen matt wie ein *ludus latrunculorum*-Spieler, der seinen Gegner mit zwei Spielsteinen einkesselt oder sich durch Überspringen eines gegnerischen Spielsteins aus einer mattgesetzten Position befreit.⁶⁹

⁶⁶ *Carm. 6.schol.3*.

⁶⁷ *Carm 6.13: quamvis ambiguos cursus et devia claudit*.

⁶⁸ Den Hinweis auf die ungeordnete Stichprobe verdanke ich Sebastian Kurz. Vgl. zum mathematischen Charakter der Texte Optatians als „Felder“ LEVITAN 1985. Vgl. zum Verhältnis von Permutationsmechanismen und Sprachaleatorik ERNST 2009, 39–46. Vgl. zum konzeptuellen Charakter von Optatians Poesie HERNÁNDEZ LOBATO 2017.

⁶⁹ Vgl. zur Möglichkeit, einen gegnerischen Spielstein beim *ludus latrunculorum* zu überspringen, um die eigene *calculi*-Formation zu schließen SCHÄDLER 2001, 11; SCHÄDLER 1994, 57–58.

Das Regelwerk des Textes, seine metrischen Vorgaben sowie die auf 35 festgelegte Anzahl an Buchstaben bilden zwar einen normierten Textrahmen, legen in diesem aber zugleich die Dynamik des Leseprozesses und seine variable Ausgestaltung durch den Leser an.⁷⁰ Diese Dichotomie entspricht den Charakteristika der beiden thematisierten Würfelspiele. Beim *ludus latrunculorum* und *duodecim scripta* spielt der Spieler nach einem festgelegten Regelwerk, wird jedoch durch die zahlreichen Möglichkeiten, seinen Gegner mattsetzen oder ihm einen Spielstein wegnehmen zu können, in seiner Spieldynamik entweder nur durch das Würfelglück oder das taktische Agieren seines Mitspielers eingeschränkt. Wie einer der beiden jungen Männer, der im Vergilcento *De alea* eingekesselt von den Spielsteinen seines Mitspielers seine Spielzüge über Abwege führen muss,⁷¹ lernt ein Leser von *carmen* 6 erst dann die genauen Spielregeln des Textes kennen, wenn er dessen Abwege beschritten hat.

Für einen dynamisierten Leseprozess erfüllt der Text vielfältige performative Qualitäten, die erst in der Lektüre, die als Spiel gedacht wird, fassbar werden. Der Leser spielt nicht nur auf ihm wie auf einem Spielbrett, sondern in gewisser Weise auch gegen ihn. Die schrittweise Aufdeckung seiner Spielregeln sowie die damit verbundene Rätselhaftigkeit involvieren den Leser in einen Wettkampf, an dessen Ende schließlich auch der Text gewinnen kann, wenn es dem Leser nicht gelingt, ihm alle semantischen Dimensionen zu entlocken.

3.3.5 Spiel und Rätsel als panegyrische Kategorien bei Optatian

Carmen 6 zeigt, dass die enge Verbindung von Spiel und Lektüre als panegyrische Kategorie funktionalisiert werden kann. Konstantin wird im Text die Möglichkeit geboten, in spielerischer Weise erneut über die Sarmaten zu siegen. Die Qualität einer als performativ verstandenen Lektüre lässt sich deshalb nicht bloß als Instrument zur Text- und Sinnherstellung verstehen, sondern bezieht das Handeln des Kaisers als Feldherr ein, das durch simulierte Ereignishaftigkeit im Text erfahrbar wird.

Ein ähnlicher Zugriff auf das Lob siegreicher Feldzüge lässt sich auf einem zu den Spieltafeln gehörigen Würfelturm greifen, dessen Inschrift vom Spielen in Friedenszeiten berichtet, nachdem die Feinde erfolgreich besiegt worden waren (Abb. 13).⁷² Auf dem Objekt heißt es:⁷³

⁷⁰ Vgl. zu einer derartigen Dichotomie aus Entgrenzung und Begrenzung in Spielräumen DETTKE/HEYNE 2016, 12.

⁷¹ *Anth. Lat.* 8.92–93: *hos aditus, iamque hos aditus, omnemque pererrat | undique circuitum, aditumque per avia quaerit* (RIESE 1894).

⁷² Vgl. zum militärischen Kontext des Würfelturms als Ausdruck überwundener Barbarenfurcht ENGEMANN 2007b, 155.

⁷³ Übersetzung aus HORN 1989, 146.



Abb. 13: Würfelturm aus Vettweiß-Froitzheim (Kreis Düren) mit Siegesinschrift, um 370 n. Chr.

PICTOS | VICTOS
 HOSTIS | DELETA
 LVDITE | SECVRI

Die Picten sind besiegt,
 der Feind ist vernichtet.
 Spielt unbekümmert!

Dieser besondere Gegenstand aus der Provinz *Germania secunda*, gefunden 1983 auf einem spätrömischen Gutshof in der Nähe des nordrhein-westfälischen Vettweiß-Froitzheim, belegt eindrucksvoll, dass Brettspiele in der Spätantike Teil einer luxuriösen aristokratischen Lebensführung im urbanen und ländlichen Bereich waren.⁷⁴ Zudem wird nicht erst in der Spätantike von spielenden Kaisern berichtet.⁷⁵ Im Fall spielender Aristokraten und Kaiser galt der Erfolg im Brett- und Glücksspiel als Ausweis ihrer taktischen Fähigkeiten im militärischen und politischen Bereich. Der aristokratische Spieler hatte nicht bloß ein Spiel zu verlieren, sondern auch seinen Ruf als guter Stratege, weitblickender Feldherr und gedächtnisstarker Intellektueller.⁷⁶

Neben sozialen Implikationen hat die Gestaltung des Würfelturms Parallelen mit den Inschriften der *duodecim scripta*-Bretter einerseits,⁷⁷ andererseits mit den quadratischen Gittergedichten Optatian, in denen die Buchstaben ebenfalls vereinzelt, losgelöst und dekontextualisiert erscheinen und erst vom Leser kontextualisiert werden.⁷⁸ Siegreich in Spiel, Lektüre und Krieg sein verbindet sich in *carmen* 6

⁷⁴ HORN 1989, 155–156 geht in seiner Kontextualisierung des Fundes davon aus, dass der Gutshof, auf dem der Würfelturm gefunden wurde, vielleicht sogar zum kaiserlichen Besitz gehörte und daher beim Besitzer bzw. Pächter des Gutes großes Vermögen vorausgesetzt werden muss. Spielende Aristokraten in höfischem Milieu nimmt man zudem für die Reihe von Spielbrettepigrammen aus der *Anth. Lat.* an. Vgl. zu weiteren spätantiken Spieldarstellungen, u. a. auf Mosaiken und dem Filocalus-Kalender von 354, HORN 1989, 148. Neben diesem Würfelturm aus Blech gibt es bisher nur einen weiteren Fund eines Würfelturms aus Qustul (Ägypten). Dieser Holzturm wurde als Grabbeigabe gemeinsam mit diversem Spielzubehör für das *duodecim scripta* gefunden, vgl. HORN 1989, 149.

⁷⁵ VÄTERLEIN 1976, 61–85. Vgl. zu sozialen Implikationen spielender Kaiser PURCELL 1995, 14–15. Ein prominentes Beispiel für einen spätantiken Herrscher, der für sein Geschick im Würfelspiel bekannt war, ist der Westgotenkönig Theoderich II. Sidonius Apollinaris berichtet in einem Brief, dass Theoderich in den Pausen zwischen den Amtsgeschäften eifrig gespielt habe und stets mit nahezu kriegerischem Eifer um seinen Sieg bemüht war, vgl. Sidon. *epist.* 1.2.7: *putes illum et in calculis arma tractare: sola est illi cura vincendi*.

⁷⁶ PURCELL 1995, 26–27; SEEL 1969, 104–105. Auson. *prof.* 1.25–30 berichtet vom Rhetorikprofessor Tiberius Victor Minervius, der nach einer längeren Pause von einer Partie *duodecim scripta* erzählte und dabei alle Würfe, die gefallen waren, Punkt für Punkt aus dem Gedächtnis aufzählte. Eine ähnliche Anekdote bietet auch Quintilian über Scaevola, der nach einer verlorenen Partie *duodecim scripta* auf einer anstehenden Reise alle Spielzüge Revue passieren ließ, bis er den Fehler fand, der zu seiner Niederlage geführt hatte, worüber er seinen Gegenspieler direkt nach seiner Rückkehr informierte, vgl. Quint. *inst. orat.* 11.2.38.

⁷⁷ HORN 1989, 153.

⁷⁸ Trotz der Datierung des Würfelturms in die Zeit kurz nach den Pikenkriegen des Theodosius 367–369 weist HORN 1989, 155 darauf hin, dass seine Gestaltung zahlreiche stilistische Merkmale

nicht bloß zum Zweck der Leseraktivierung, sondern lässt Rückschlüsse auf ein verändertes Verhältnis des Panegyrikers zum Kaiser und umgekehrt zu. Durch eine aktive Einbindung Konstantins in zahlreiche Sinnstiftungsprozesse bieten Optatians *carmina* gesteigerte Formen der Performanz mit, durch und im Text und erzeugen somit ein Nahverhältnis zum Kaiser, der zum Co-Akteur bzw. Mitspieler des Panegyrikers wird.

In dieser agonalen Spielsituation zwischen *laudator* und *laudandus* liegt das innovative panegyrische Potential seiner *cancellata*.⁷⁹ Durch die intensive Einbindung des Lesers in die Textkonstitution fordert *carmen* 6 Konstantin dazu auf, seine intellektuellen und strategischen Fähigkeiten am Text unter Beweis zu stellen. Ob ein Leser dem Gedicht alle semantischen Dimensionen entlockt, hängt in hohem Maße vom versierten Umgang mit Optatians literarischer Technik ab, die auf die Herausforderung des Lesers zielt.⁸⁰ Im Sinn dieses Wettkampfgedankens bestimmen die Dualismen zwischen Krieg und Frieden sowie Sieger und Besiegtem die spätantike Wahrnehmung des *duodecim scripta*.⁸¹

*pax ac pugna simul ludo iunguntur in unum,
cum victi spoliis victor amicus ovat.*

Friede und Kampf sind im Spiel vereint, wenn sich der Freund als Sieger im Triumph über die Beutestücke des Besiegten freut.

Mit militärischem Vokabular berichtet der Schreiber des Epigramms, dass Frieden und Kampf (*pax ac pugna*, *Anth. Lat.* 185.7) im Brettspiel nebeneinander existieren.

von Kunst- und Gebrauchsgegenständen der Konstantinischen und nachkonstantinischen Zeit aufweist, v. a. des *opus interrasile*, das auch für Gürtelschnallen oder Fibeln verwendet wurde, vgl. zur fragmentierten Ästhetik des *opus interrasile* Kapitel 3.2.1.

79 Der agonale Wettkampfgedanke erinnert an den Centowettstreit, von dem Ausonius schreibt, er habe ihn mit Valentinian I. ausgetragen. Auf das Verhältnis von Kaiser und Literat in diesem Wettstreit geht MORONI 2006, 82–94 ein. Sie spricht von einem „contesto politico-letterario“ (82), der sich zwischen Ausonius und Valentinian vollzogen habe. Ihrer Meinung nach kommt in diesem Wettkampf zum Ausdruck, dass Valentinian sich nicht nur als siegreicher Feldherr und in diesem Sinne würdiger Kaiser präsentieren, sondern auch mit den Intellektuellen am Hof auf Augenhöhe sein wollte (88–89). Indem Valentinian das Spiel initiiert habe, sei er als „optimus princeps“ (90) in Erscheinung getreten und habe mit dem Verfassen seines Centos gezeigt, dass er die literarische Technik gebildeter Aristokraten beherrsche. Dass Ausonius den Wettkampf letztendlich gewonnen habe (*Auson. cen. nupt. praef.* 17), deutet sie einerseits als Akt der Selbstpräsentation des Dichters vor anderen höfischen Intellektuellen, die als Publikum und Schiedsrichter seiner Komposition auftraten (92). Andererseits habe sich Ausonius darum bemüht, im Ausgang des Wettkampfes Konsens darüber herzustellen, dass Valentinian sich weiterhin überlegen fühlt – schließlich habe er die Regeln des Spiels vorgegeben – und er selbst die Chance zur Präsentation seiner literarischen Qualität nutzen konnte (94).

80 Vgl. dazu auch RÜHL 2006a, 90, die in Bezug auf *carm.* 19 schreibt: „Das Gedicht hat so viele Bedeutungen, wie der Leser ihm zu entlocken vermag. Das bedeutet aber auch, daß das Lektüreergebnis vom Leser abhängt und jedesmal anders ist.“

81 *Anth. Lat.* 185.7–8. Text aus SHACKLETON BAILEY 1982. Übersetzung aus BAUMGARTNER 1981.

Schließlich wird der Gewinner des Spiels (*victor*, *Anth. Lat.* 185.8) als Freund (*amicus*, *Anth. Lat.* 185.8) bezeichnet.⁸² Unter diesen Vorzeichen hätte Optatian Konstantin kein passenderes Geschenk machen können als ihn aus dem Exil zu einer Brettspielpartie einzuladen.

82 *Victor* kommt als Bezeichnung für den Sieger im Brettspiel am häufigsten vor. Im Cento *De alea* wird der Sieger der Brettspielpartie mit einer Form von *victor* bezeichnet, vgl. *Anth. Lat.* 8.79, 80, 105, 110 (RIESE 1894); der Verlierer mit einer Form von *victus*, vgl. *Anth. Lat.* 8.78, 84, 112 (RIESE 1894). Auch in den *Monosticha* begegnet die Formulierung *victus* für den Verlierer, vgl. *Anth. Lat.* 498, 502 (RIESE 1894). In der *Historia Augusta* findet sich zudem ein Verweis auf den kurzzeitig zum Kaiser gewordenen Proculus, der bei einer Brettspielpartie (*ad latrunculos luderetur*, *Hist. Aug. Proc.* 13.2) zehnmal als *imperator* aus dem Spiel hervorgegangen sei (*ipse decies imperator exisset*, *Hist. Aug. Proc.* 13.2). Diese Passage wird oft so gedeutet als sei der Sieger im *ludus latrunculorum* *imperator* genannt worden, vgl. VÄTERLEIN 1976, 59; LAMER 1927, 1978. SCHÄDLER 1994, 58–59 spricht sich plausibel gegen diese Annahme aus. Er weist u. a. darauf hin, dass die Bezeichnung *ad latrunculos* im Fall der hier zitierten Passage mit einem Wortspiel erklärt werden kann, das sich auf eine Bedeutungsverschiebung des Wortes *latro* von ‚Soldat‘ zu ‚Räuber‘ beziehe (58). Zudem muss bei dieser Angabe der insgesamt schwierige Überlieferungsbefund der *Historia Augusta* und ihr viel diskutierter Entstehungskontext in der Spätantike beachtet werden, vgl. zur Diskussion HOHL 1976, 1–27.

4 Zusammenfassung: Strategien des Performativen in Optatians *carmina*

Am 25. Juli des Jahres 326 erhielt Konstantin der Große das wohl aufwendigste Geschenk seines Lebens: Einen Geschenkcodex mit vermutlich 17 *carmina*, die ihm der Dichter Publilius Optatianus Porfyrius aus dem Exil hatte schicken lassen.¹ Dieses Buch darf in zweifacher Hinsicht als aufwendig bezeichnet werden. Einerseits zeugt es vom enormen poetischen Talent seines Schöpfers. Optatians Gittergedichte sind literarische Monumente. Ihre mehrdimensionale Struktur konserviert nicht nur das okkasionelle Setting, zu dem sie verschenkt wurden, sondern auch Darstellungs- und Deutungsmuster spätantiker Ästhetik. Andererseits sind sie für den Empfänger aufwendig. Um den poetischen *panegyricus* anlässlich seines Jubiläums in vollen Zügen genießen zu können, muss sich Konstantin intellektuell durch die Verstrickungen von Basisgedicht, Intext und Muster winden. Was Optatian dem Kaiser durch die Artifizialität seiner *carmina* schenkt, ist mehr als ein Lobgedicht auf sein Regierungsjubiläum: Es ist die Einladung zu einer eingeweihten intellektuellen Gemeinschaft zwischen *laudator* und *laudandus*.

4.1 Optatians *carmina* und die Transformation spätantiker panegyrischer Technik

Panegyrik ist der wohl prägendste Sprechgestus spätantiker Literatur. Wegen seiner Vielgestaltigkeit in Prosa und Dichtung steht hinter ihm kein kanonischer Gattungsbegriff, sondern eine literarische Technik, die in der Spätantike in zahlreichen Textformen wie Epigrammen, Epen oder Reden Anwendung fand.

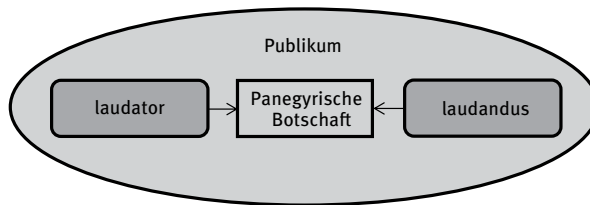
Panegyrik liegt per se eine performative Dimension sowie ein Kommunikationsgefälle zwischen *laudator* und *laudandus* inne. Enkomastische Texte entstammen in der Regel einem okkasionellen Aufführungskontext oder wurden für einen solchen geschrieben. Das klassische Modell einer spätantiken panegyrischen Kommunikationssituation ist die performative Darbietung einer Lobrede (*panegyricus*). Spätestens mit dem rhetorischen Handbuch des Menander Rhetor aus dem 3. Jh. hatte sich ein Bestand an epideiktischen Redestrategien und Topoi herausgebildet, der in keinem spätantiken *panegyricus* fehlen durfte. Als Musterbeispiel enkomastischen Sprechens galt die *gratiarum actio* des jüngeren Plinius', die dieser im Jahr 100 bei seinem Konsulatsantritt vor dem Senat im Beisein Trajans gehalten hatte. Spätantiker Rhetorikunterricht war in hohem Maß vom Beherrschen traditioneller Redekonventionen geprägt. Als besonders erfolgreich galten diejenigen Panegyriker, die es

¹ Vgl. zum Geschenkcodex anlässlich der *vicennalia* Konstantins Kapitel 3.1.

verstanden, kanonisch gewordene Redeelemente innovativ zu kombinieren oder neue Topoi zu erfinden (*inventio*).

Der Kontext einer traditionellen panegyrischen Aufführungssituation stammt quasi aus dem Reagenzglas. Anlässlich eines Regierungsjubiläums (*dies imperii*), Familienfestes oder Geburtstages (*dies natalis*) hielten begabte Rhetoren am kaiserlichen Hof eine Rede, die bis ins Detail auf den entsprechenden Anlass zugeschnitten war. Den Empfängern des Lobes – in den meisten Fällen einer oder mehrere Kaiser, Mitglieder der kaiserlichen Familie oder ranghohe Amtsträger – kam es zu, die Huldigungen anzuhören und anerkennend zu bestätigen. Im Fall einer solchen klassisch-epideiktischen Rede erfolgte der Austausch der panegyrischen Botschaft einseitig vom *laudator* auf den *laudandus*.

Am Beginn der spätantiken lateinischen Literatur vollzieht sich mit dem Werk Optatians ein medialer Transformationsprozess panegyrischer Technik. Seine Gitter-, Umriss- und Versspielgedichte stellen *laudator* und *laudandus* in ein intellektuelles Spannungsverhältnis. Im Rahmen dieser medialen Neuausrichtung kommt der Lektüre des Kaisers, die der Dichter als individuelle und intime Lesesituation entwirft, eine Schlüsselrolle zu. In Abgrenzung zu zeitgenössischen Prosapanegyriken, vor allem den Reden der *Panegyrici Latini*, schreibt Optatian dem Kaiser die Rolle eines literarischen Co-Akteurs zu, der durch seinen Leseprozess aktiv an der Text- und Sinnkonstruktion seines *panegyricus* beteiligt ist. Seine *carmina* lösen das klassische Kommunikationsgefälle zwischen *laudator* und *laudandus* auf und überführen es in ein Modell, in dem beide Instanzen am Zustandekommen der panegyrischen Botschaft arbeiten.



4.2 Panegyrik, *performance* und Poetologie: Optatians *inventio*

Das zentrale Moment ihrer medialen Neuausrichtung liegt in der performativen Struktur der *carmina* Optatians. Trotz ihrer starren Form in Metrik, Optik und Syntax eröffnen sie ihrem Rezipienten nahezu unzählige performative Möglichkeiten und dynamische Lektüren. Der Dichter verortet das performative Potential seines *panegyricus* nicht in der höfisch-okkasionellen Aufführungssituation, sondern im Text. Seine *carmina cancellata* konservieren die *vicennalia* Konstantins in einem synäs-

thetischen Leseerlebnis, das der Kaiser jederzeit erneut erfahren kann.² Obwohl Optatian seinen Gedichten ein synästhetisches Dichtungskonzept zugrunde legt, bei dem sich in der Wahrnehmung des Rezipienten auditive, haptische und visuelle Reize verbinden, sind seine Texte in besonderer Weise auf den Betrachtungsakt des Kaisers angewiesen.³ Als kostbare Geschenke in einem Prachtcodex, geschrieben auf Purpurpergament mit goldener und silberner Tinte, sorgten seine *cancellata* bereits beim ersten Kontakt mit Konstantin für Staunen und Bewunderung.⁴

Dichter und Kaiser begegnen sich auf allen Ebenen eines Gittergedichts. Während das Basisgedicht auf dem Raster klassisch-panegyrischen Schemata folgt, tritt in den *versus intexti* häufig ein selbstbewusster panegyrischer Sprecher auf, der seine innovative Art zu dichten offen reflektiert. Doch auch der Grundtext ist nicht frei von poetologischen Kommentaren. So versteht es Optatian, seine metapoetischen Reflexionen geschickt mit dem Lob der Tugend- und Sieghaftigkeit Konstantins zu verbinden.

Damit der Kaiser ein *cancellatum* überhaupt als *panegyricus* versteht, zwingt ihn die Pluralität des semantischen Angebots zu Entscheidungen, die seine Lektüre immer wieder revidieren. Optatians *carmina* suggerieren, dass Konstantin mit dem Dichter intellektuell auf Augenhöhe steht. Aus dem Wunsch eines spätantiken Panegyrikers, sein literarisches Können in Kaisernähe zu präsentieren, formt Optatian die Nähe des kultivierten Kaisers zum Dichter.

Optatians *carmina* liegen zahlreiche performative Strukturen zugrunde, die im Rahmen dieser Arbeit erstmals systematisch untersucht und skaliert werden konnten.⁵ Um dem komplexen Leseakt, den Optatians Text-Bild-Gefüge entwerfen, gerecht zu werden, verknüpfte diese Arbeit Performativitätstheorien aus den modernen Literatur- und Kulturwissenschaften mit einer als interdisziplinär verstandenen Altertumswissenschaft. In der Sprachphilosophie, Semiotik, Rezeptionsästhetik, dem Poststrukturalismus und den Kulturwissenschaften ist das Performative bereits vielfach untersucht und in verschiedene Ebenen unterteilt worden: angefangen vom performativen Sprechakt, über polysemantische Zeichen bis zum *performative turn*, der jede Art von kultureller Handlung als performativen Akt deutet.⁶ In den theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Performativen ist der Rezipient – sei es ein Betrachter, Leser oder Zuhörer – meist nur indirekt greifbar. Der Adressat gilt allgemein als der Ort, an dem das jeweilige performative Element seine Wirkung entfaltet. Optatians *carmina* nehmen in dieser Hinsicht eine Sonderstellung ein. Sie sind ein Paradebeispiel dafür, dass Performativa auf unterschiedlichen Reflexionsebe-

² Vgl. zur synästhetischen Poetologie Optatians Kapitel 2.2.

³ *Epist. Porf. 2: legendum serenis oculis tuis.*

⁴ *Epist. Const. 9: Gratum mihi est studiorum tuorum facilitatem in illud exisse, ut in pangendis versibus dum antiqua servaret etiam nova iura sibi conderet.* Vgl. zu Optatians *carm.* im Kontext von Buchgestaltungspraktiken des 4. Jhs. Kapitel 2.2.1.

⁵ Vgl. zu performativen Lesestrategien und Entschlüsselungsebenen der *carm.* Optatians Kapitel 3.

⁶ Vgl. zu Optatians Leser im Lichte der modernen Performativitätsforschung Kapitel 2.1.

nen gleichzeitig Bedeutung erzeugen. Vor dem Hintergrund der methodisch-theoretischen Überlegungen entwickelt sich das Performative in Optatians *carmina* in drei Dimensionen:

- (1) Sie enthalten performative Sprechakte und Zeichen, die der Rezipient in einen performativen Leseakt überführt.
- (2) Sie machen den Leser zum Co-Produzenten des Textes, der aus sprachlichen Fragmenten semantische und syntaktische Gefüge erstellt.
- (3) Sie stehen in einem performativen Aufführungskontext am kaiserlichen Hof. In einem weiterführenden Sinn erstreckt sich der Aspekt sozialer *performance* auf die intellektuelle Selbstpräsentation des Autors gegenüber anderen Panegyrikern (*self-fashioning*).

Die Ergebnisse der theoretischen Auseinandersetzung ließen sich in besonderer Weise für die Kontextualisierung der *carmina* im kulturellen Kontext des 4. Jhs. fruchtbar machen. Die Komposition der Gittergedichte fällt in eine Zeit kultureller und politischer Transformationsprozesse. Bestimmendes Charakteristikum der Herrscherpersönlichkeit Konstantins waren permanente Weiter- und Neuentwicklungen in der kaiserlichen Selbstdarstellung. Der Augustus durchlief während seiner Regierungszeit vom Usurpator bis zum Alleinherrscher des Imperiums zahlreiche Karrierestufen, die ihn immer wieder zur Adaption seiner Selbstdarstellungsstrategie aufforderten. Das einschlägigste Beispiel für Konstantins wiederkehrende Refiguration seiner Herrscherpersönlichkeit ist die Bezugnahme auf seinen göttlichen Begleiter *Sol invictus*, die während seiner Regentschaft vielfältigen Konjunkturschwankungen unterworfen war.⁷

So wandelbar Konstantins herrscherliche *imago* war, so vielfältig sind die kulturellen Ausprägungen, die seine Regierungszeit hervorbrachte. Nach einer Stagnation literarischer Produktivität in der Mitte des 3. Jhs. findet unter ihm und seinen tetrarchischen Vorgängern wieder schriftstellerische Tätigkeit statt. Mit fünf von zwölf Reden kommt Konstantin in der Sammlung der *Panegyrici Latini* eine herausgehobene Stellung zu. Viele zeitgenössische Darstellungen präsentieren den Kaiser als Förderer von Kunst und Literatur.⁸ Mit der „Rede an die Versammlung der Heiligen“ greifen wir ein Zeugnis, das vermutlich Konstantins persönliche Tätigkeit als Redner bezeugt.

Betrachtet im kulturellen Kontext des 4. Jhs. liegt Optatians Innovationspotential darin, zahlreiche Konzepte spätantiker Ästhetik als Deutungsrahmen auf seine Texte zu projizieren. Indem der Dichter Wahrnehmungsgewohnheiten spätantiker Ästhetik in seine Gedichte integriert und für einen vollumfänglichen Lesegenuss voraussetzt, übersteigt er das mediale Sinnangebot zeitgenössischer Prosapanegy-

⁷ Vgl. zu Konstantin und *Sol invictus* Kapitel 3.2.2.

⁸ Vgl. zum Bild Konstantins als Musageten und gebildeter Leser in den *carm.* Optatians Kapitel 2.2.3.

rik. Die adaptierten Phänomene stammen aus der Architektur, Kunst und Literatur sowie der Spiel- und Rätselkultur. Ein Leser Optatians trägt unterschiedliche performative Entschlüsselungskategorien an seine Texte heran. Gerade seine *carmina cancellata* sind Kunstwerke, die den auditiven, haptischen und visuellen Sinn ihres Rezipienten ansprechen. Ihr besonderes synästhetisches Leseerlebnis entfalten sie jedoch erst, wenn der Leser die bildlichen und textlichen Ebenen zueinander ins Verhältnis setzt. Um Optatians *carmina* als Gesamtkunstwerke aus Bild, Text und Klang wahrzunehmen, stehen einem Leser mindestens drei einschlägige Entschlüsselungskategorien zur Verfügung.

(1) Lektüre als Ereignis (Kapitel 3.1):

Zahlreiche *carmina* Optatians sind okkasionell an die *vicennalia* Konstantins gebunden. Das performative Moment dieser Texte ist ihre Eigenschaft als poetischer Imaginationsort. Aufgrund seiner Verbannung konnte Optatian den Feierlichkeiten nicht persönlich beiwohnen. Aus dem Exil entwarf der Dichter ein breites Panorama aus Fest-, Sieges- und Triumphszenerien auf dem Gitterraster. Neben der Simulation von Ereignishaftigkeit zielen die *carmina* des Geschenkcodex darauf, Konstantins allgegenwärtige Sieghaftigkeit im Medium des Textes zu commemorieren (*memoria*).

(2) Lektüre als Fragmentierung (Kapitel 3.2):

Das Fragment war in der spätantiken Ästhetik prominent. Einem spätantiken Betrachter begegneten sowohl an Kunst- und Baudenkmälern (unter anderem in Mosaiken, bei *opus interrasile/sectile* oder am Konstantinsbogen) als auch in der Literatur (unter anderem in Centos und einem epochenspezifischen Umgang mit Intertexten) fragmentierte Einheiten, die sich im Akt der Rezeption zu einem interpretatorischen Ganzen fügten. Optatians *carmina* übertragen das Paradoxon von Einheit und Fragment in ein textliches Medium, das optisch starr erscheint, jedoch einen dynamischen Leseakt in Gang setzt.

(3) Lektüre als Spiel und Rätsel (Kapitel 3.3):

Optatians *carmina* stehen in enger Verbindung zur spätantiken Spiel- und Rätselkultur. Sie interagieren unter anderem mit Spiel- und Rätselepigrammen, technopaigischer Dichtung und Brettspielen. *Ludere* ist bei Optatian nicht nur ein poetologisches Konzept, sondern zugleich eine konkrete Handlungsanweisung an den Leser. Paradigmatisch ist *carmen* 6, das Konstantin als erfolgreichen Feldherren inszeniert. Seine Gestaltung weist Parallelen mit römischen Brettspielen auf und lässt den Kaiser selbst zum lesenden Spieler werden.

4.3 Panegyrische *performances*: Optatians *self-fashioning*

Optatians Gedichte entstammen einem hochgradig kompetitiven literarischen Umfeld. Zahlreiche Amtsträger, Aristokraten und Auserwählte der Bildungselite waren

bemüht, sich um die Nähe des Kaisers verdient zu machen und ihre intellektuelle Leistungsfähigkeit vor ihm auszustellen, sei es in Form literarischer Texte oder beratender Tätigkeiten. Versteht man panegyrische Literatur in der Spätantike als Kommunikationsmedium, das nach der Aufmerksamkeit und Nähe des Herrschers strebte, so fand Optatian sicher den innovativsten Weg: er übertrug Konstantin seine dichterische Kompetenz und machte ihn zum Lobredner seines eigenen *panegyricus*. Durch die Konstruktion eines anspruchsvollen Rezeptionsprozesses weist der Dichter den Kaiser als Förderer und Kenner von Kunst und Literatur aus. Im Gegensatz zu oral vorgebrachtem Herrscherlob machen Optatians *carmina* die intellektuelle Lese- und Leistungsfähigkeit des *laudandus* zum grundlegenden Bestandteil ihres Verständnisses. In diesem Sinn verschieben sie die übliche panegyrische Stoßrichtung von der deskriptiven auf die operative Deutungsebene. Mit der Ansprache des Kaisers auf der performativen Bedeutungsebene besetzt Optatian eine bisher unbesetzte Lücke im panegyrischen Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation.

5 Bibliografie

Abkürzungen von Zeitschriften folgen dem Glossar der *L'Année philologique*. Sofern nicht anders gekennzeichnet, handelt es sich um eigene Übersetzungen. Eine Liste von Abkürzungen der antiken Autoren und Werke ist der Arbeit angehängt.

- ANDERSON, W. S. (Hrsg.) (1993): *Ovidius. Metamorphoses, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, Leipzig.
- ASH, H. B. (Hrsg./Übers.) (1960): *Lucius Junius Moderatus Columella. On agriculture. Res rustica I–IV*, Reprint der Erstausgabe von 1941, The Loeb Classical Library, London/Cambridge.
- ASPER, M. (Hrsg./Übers.) (2004): *Kallimachos. Werke*, Darmstadt.
- ASSMANN, A. (2012): Lesen als Kippfigur. Buchstaben zwischen Transparenz und Bildlichkeit, in: S. Krämer, E. Cancik-Kirschbaum; R. Totzke (Hrsg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin, 235–244.
- AUSTIN, J. L.; SAVIGNY, E. von (Übers./Bearb.) (2002²): *Zur Theorie der Sprechakte. How to do things with words*, Stuttgart.
- AUSTIN, R. G. (1934): *Roman Board Games I*, G&R 4 (10), 24–34.
- . (1935): *Roman Board Games II*, G&R 4 (11), 76–82.
- AUTENRIETH, J. (1988): *Litterae Virgilianae. Vom Fortleben einer römischen Schrift*, Schriften des Historischen Kollegs: Vorträge 14, München.
- BACHMANN-MEDICK, D. (2014⁵): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek.
- . (2004a²): Einleitung, in: D. Bachmann-Medick (Hrsg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Basel/Tübingen, 7–64.
- . (2004b²): Textualität in den Kultur- und Literaturwissenschaften. Grenzen und Herausforderungen, in: D. Bachmann-Medick (Hrsg.): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Basel/Tübingen, 298–348.
- BARTHES, R.; MARTINEZ, M. (Übers.) (2002): *Der Tod des Autors*, in: U. Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M., 104–110.
- BARNES, T. D. (2014): *Constantine. Dynasty, Religion and Power in the Later Roman Empire*, Chichester.
- . (1975): *Publilius Optatianus Porphyrius*, AJPh 96 (2), 173–186.
- BAUER, F. A. (2009a): *Gabe und Person. Geschenke als Träger personaler Aura in der Spätantike*, Eichstätter Universitätsreden 116, Eichstätt.
- . (2009b): *Prestigegüter und Kaisernähe in der Spätantike*, in: B. Hildebrandt; C. Veit (Hrsg.): *Der Wert der Dinge. Güter im Prestigediskurs*, Münchner Studien zur Alten Welt 6, München, 373–398.
- BAUMGARTNER, A. J. (Hrsg./Komm.) (1981): *Untersuchungen zur Anthologie des Codex Salmasianus*, Baden.
- BAŽIL, M. (2017): *Elementorum varius textus. Atomistisches und Anagrammatisches in Optatians Textbegriff*, in: M. Squire; J. Wienand (Hrsg.): *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn, 341–368.
- . (2009) *Centones Christiani. Métamorphoses d'une forme intertextuelle dans la poésie latine chrétienne de l'Antiquité tardive*, Paris.
- BERGMANN, M. (2006): *Konstantin und der Sonnengott. Die Aussagen der Bildzeugnisse*, in: A. Demandt; J. Engemann (Hrsg.): *Konstantin der Grosse. Geschichte, Archäologie, Rezeption. Internationales Kolloquium vom 10.–15. Oktober 2005 an der Universität Trier zur Landesausstellung Rheinland-Pfalz 2007*, Trier, 143–161.

- BERNDT, H. (1960): Konstantin der Grosse und die Bildung. Untersuchungen zur geistigen Umwelt des Kaisers, Tübingen (maschinenschriftlich vervielfältigt).
- BERTI, I.; HAß, C. D.; KRÜGER, K.; OTT, M. R. (2015): Lesen und Entziffern, in: T. Meier; M. R. Ott; R. Sauer (Hrsg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte, Materialien, Praktiken*, Berlin, 639–650.
- BEYELER, M. (2011): *Geschenke des Kaisers. Studien zur Chronologie, zu den Empfängern und zu den Gegenständen der kaiserlichen Vergabungen im 4. Jahrhundert n. Chr.*, Klio: Beiträge zur Alten Geschichte (Beihefte) Neue Folge 18, Berlin.
- BÖRM, H. (2015): Born to be Emperor. The Principle of Succession and the Roman Monarchy, in: J. Wienand (Hrsg.): *Contested Monarchy. Integrating the Roman Empire in the Fourth Century AD*, Oxford Studies in Late Antiquity, Oxford, 239–264.
- BORN, L. K. (1934): The Perfect Prince According to the Latin Panegyrists, *AJPh* 55 (1), 20–35.
- BLECKMANN, B. (1995): Constantin und die Donaubarbaren. Ideologische Auseinandersetzungen um die Sieghaftigkeit Constantins, *JbAC* 38, 38–66.
- BLEICKEN, J. (1992): Constantin der Große und die Christen. Überlegungen zur Konstantinischen Wende, *HZ* (Beihefte) 15.
- BRANDENBURG, H. (2011): The Use of Older Elements in the Architecture of Fourth- and Fifth-Century Rome. A Contribution to the Evaluation of Spolia, in: R. Brilliant; D. Kinney (Hrsg.): *Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Aldershot, 53–73.
- BRAVI, A. (2015): The Art of Late Antiquity. A Contextual Approach, in: B. E. Borg (Hrsg.): *A Companion to Roman Art*, Oxford, 130–149.
- BREDEKAMP, H.; KRÄMER, S. (2003): Kultur, Technik, Kulturtechnik. Wider die Diskursivierung der Kultur, in: H. Bredekamp; S. Krämer (Hrsg.): *Bild, Schrift, Zahl, Reihe Kulturtechnik*, München, 11–22.
- BRENNK, B. (1987): Spolia from Constantine to Charlemagne. Aesthetics versus Ideology, *DOP* 41, 103–109.
- BRIGHT, D. F. (2016): Carolingian Hypertext. Visual and Textual Structures in Hrabanus Maurus In honorem Sanctae Crucis, in: S. McGill; J. Pucci (Hrsg.): *Classics Renewed. Reception and Innovation in the Latin Poetry of Late Antiquity*, Heidelberg, 355–383.
- BRUHAT, M.-O. (2017): The Treatment of Space in Optatian's Poetry, in: M. Squire; J. Wienand (Hrsg.): *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn.
- . (2009): Les poèmes figurés d'Optatianus Porfyrius. Une écriture à contraintes, une écriture de la contrainte, in: F. Toulze-Morisset (Hrsg.): *Formes de l'Écriture, Figures de la Pensée dans la Culture Gréco-Romaine*, Villeneuve-d'Ascq, 101–125.
- . (2008): Une poétique du vœu. Inspiration poétique et mystique impériale dans le poème XIX (et quelques autres) d'Optatianus Porfyrius, *Dictynna* 5, 57–108.
- . (1999): Les carmina figurata de Publilius Optatianus Porphyrius. La métamorphose d'un genre et l'invention d'une poésie liturgique impériale sous Constantin. I. Introduction et le poème figuré Porfyrien: De l'héritage alexandrin à l'invention d'un genre nouveau. II. Les thèmes de l'éloge. III. Traductions et annexes, Paris 4.
- BUISSSET, D. (2006): Le Poème inexistant ou Dieu, que le grincement du calame est triste au fond du scriptorium! Essai de lecture du « poème XXV » d'Optatianus Porfyrius, autrement appelé Porphyre Optatien ou simplement Optatien, *Formules: Revue des littératures à contraintes*, 173–212.
- BUSCH, S. (2002): Lautes und leises Lesen in der Antike, *RhM* 145, 1–45.
- BUTLER, J.; ANSÉN, R. (Übers.) (2002): Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie, in: U. Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M., 301–320.
- BUTLER, S.; PURVES, A. C. (2013): Introduction. Synaesthesia and the Ancient Senses, in: S. Butler; A. C. Purves (Hrsg.): *Synaesthesia and the Ancient Senses*, Durham, 1–7.

- BUTLER, S. (2011): *The Matter of the Page. Essays in Search of Ancient and Medieval Authors*, Madison.
- CACCIAFOCO, F. P. (2011): *Studi su Publilio Optaziano Porfirio*, Pisa.
- CARBONE, G. (Hrsg./Komm./Übers.) (2002): *Il centone De alea*, Neapel.
- CARLSON, J. (2010): Narrative Reliefs on the Arch of Constantine and the Panegyrici Latini, *NEJ* 37 (3), 163–176.
- CARRUTHERS, M. J. (2009): Varietas. A Word of many Colours, *Poetica* 41, 11–32.
- CASTORINA, E. (1968): *Questioni neoteriche*, Florenz.
- CAVALLO, G. (2010): Libri, lettura e biblioteche nella tarda antichità. Un panorama e qualche riflessione, *AntTard* 18, 9–19.
- . (1999): Vom Volumen zum Kodex. Lesen in der römischen Welt, in: R. Chartier; G. Cavallo (Hrsg.): *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm*, Frankfurt a. M./New York, 97–133.
- CHARLET, J.-L. (1997): Die Poesie, in: L. J. Engels; H. Hofmann (Hrsg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Band 4: Spätantike. Mit einem Panorama der byzantinischen Literatur*, Wiesbaden, 495–564.
- . (1988): Aesthetic Trends in Late Latin Poetry (325–410), *Philologus* 132 (1), 74–85.
- CHMIEL, G. (1930): *Untersuchungen zu Publilius Optatianus Porfyrius*. München.
- CLAUSS, M. (1999): *Kaiser und Gott. Herrscherkult im römischen Reich*, Stuttgart/Leipzig.
- COATES-STEPHENS, R. (2003): Attitudes to spolia in some late antique texts, in: L. Lavan; W. Bowden (Hrsg.): *Theory and Practice in Late Antique Archaeology*, Late Antique Archaeology 1, Leiden, 341–358.
- CONTE, G. B.; SOLODOW, J. B. (Übers.) (1994): *Latin Literature. A History*, Baltimore/London.
- CONTE, G. B. (Hrsg.) (2005): *P. Vergilius Maro. Aeneis, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, Berlin.
- CULLER, J.; MAHLER, A. (Übers.) (2002): *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*, Stuttgart.
- CULLER, J.; MOMBERGER, M. (Übers.) (1999): Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie, Rowohlt's Enzyklopädie, Reinbek.
- CULLER, J. (2001): *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, London.
- DEICHMANN, F. W. (1975): Die Spolien in der spätantiken Architektur, *Bayerische Akademie der Wissenschaften: Philosophisch-historische Klasse (Sitzungsberichte)* 6, München.
- DEMANDT, A. (1997): Die Spätantike als Epoche, in: L. J. Engels; H. Hofmann (Hrsg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Band 4: Spätantike. Mit einem Panorama der byzantinischen Literatur*, Wiesbaden, 1–24.
- DERRIDA, J.; RAPPL, W. (Übers.); ENGELMANN, P. (Hrsg.) (2001): *Limited Inc*, unter Mitarbeit von D. Travner, Passagen Philosophie, Wien.
- DETTKE, J.; HEYNE, E. (2016): Zugänge zum Spielraum der Literatur, in: J. Dettke; E. Heyne (Hrsg.): *Spielräume und Raumspele in der Literatur*, Würzburg, 11–45.
- DINGEL, J. (2000): Panegyrik. II. Römisch, in: *Der Neue Pauly*, Stuttgart, Sp. 242–244.
- DRÄGER, P. (Hrsg./Übers.) (2015): *Decimus Magnus Ausonius. Sämtliche Werke, Band 3: Spätwerke aus Bordeaux, Trier*.
- . (Hrsg./Übers.) (2011): *Decimus Magnus Ausonius. Sämtliche Werke, Band 2: Trierer Werke, Trier*.
- DÜCHTING, R. (1968): Sedulius Scottus und P. Optatianus Porfyrius, *MLatJb* 5, 24–28.
- EAGLETON, T.; BETTINGER, E. (Übers.); HENTSCHEL, E. (Übers.) (2012⁵): *Einführung in die Literaturtheorie*, Sammlung Metzler 246, Stuttgart.
- ECO, U.; TRABANT, J. (Übers.) (2002⁹): *Einführung in die Semiotik*, Paderborn.
- ECO, U. (1998³): *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München.
- ECO, U.; HOLL, H. G. (Übers.) (1996): *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. Mit Einwüfen von Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose und Stefan Collini*, DTV Wissenschaft, München.

- ECO, U.; MEMMERT, G. (Übers.) (1987a): *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, DTV Supplemente 5, München.
- ECO, U. (1987b): *Streit der Interpretationen*, Konstanzer Bibliothek 8, Konstanz.
- EDWARDS, J. S. (2005): *The Carmina of Publilius Optatianus Porphyrius and the Creative Process*, *Collection Latomus: Studies in Latin Literature and Roman History* 12, 447–466.
- EHLEN, O. (2011): *Venantius-Interpretationen. Rhetorische und generische Transgressionen beim ‚neuen Orpheus‘*, Stuttgart.
- EIGLER, U. (2006): Konstantin und die Literatur, in: A. Demandt; J. Engemann (Hrsg.): *Konstantin der Grosse. Geschichte, Archäologie, Rezeption. Internationales Kolloquium vom 10.–15. Oktober 2005 an der Universität Trier zur Landesausstellung Rheinland-Pfalz 2007*, Trier, 61–67.
- ELSNER, J.; HENDERSON, J. (2017): *Envoi. A diptych*, in: M. Squire; J. Wienand (Hrsg.): *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn, 495–515.
- ELSNER, J.; HERNÁNDEZ LOBATO, J. (2017): Introduction. Notes towards a Poetics of Late Antique Literature, in: J. Elsner; J. Hernández Lobato (Hrsg.): *The Poetics of Late Latin Literature*, *Oxford Studies in Late Antiquity*, New York, 1–22.
- ELSNER, J. (2012²): *Perspectives in Art*, in: N. E. Lenski (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the Age of Constantine*, Cambridge, 255–277.
- . (2000): *From the Culture of spolia to the Cult of Relics. The Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms*, *PBSR* 68, 149–184.
- . (1998): *Imperial Rome and Christian Triumph. The Art of the Roman Empire AD 100–450*, New York/Oxford.
- ENENKEL, K. (2000): *Panegyrische Geschichtsmythologisierung und Propaganda. Zur Interpretation des Panegyricus Latinus VI*, *Hermes* 128 (1), 91–126.
- ENGELS, L. J.; HOFMANN, H. (1997): *Literatur und Gesellschaft in der Spätantike. Texte, Kommunikation und Überlieferung*, in: L. J. Engels; H. Hofmann (Hrsg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Band 4: Spätantike. Mit einem Panorama der byzantinischen Literatur*, Wiesbaden, 29–81.
- ENGEMANN, J. (2007a): *Der Konstantinsbogen*, in: A. Demandt; J. Engemann (Hrsg.): *Imperator Caesar Flavius Constantinus. Konstantin der Große*, Mainz, 85–89.
- . (2007b): *Konstantins Sicherung der Grenzen des römischen Reiches*, in: A. Demandt; J. Engemann (Hrsg.): *Imperator Caesar Flavius Constantinus. Konstantin der Große*, Mainz, 155–159.
- ERNST, U. (2012): *Visuelle Poesie. Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse*, Band 1: *Von der Antike bis zum Barock*, unter Mitarbeit von O. Ehlen und S. Gramatzki, Berlin/Boston.
- . (2009): *Manier als Experiment in der europäischen Literatur. Aleatorik und Sprachmagie. Tektonismus und Ikonizität. Zugriffe auf innovatorische Potentiale in Lyrik und Roman*, Heidelberg.
- . (2006): *Text und Intext. Textile Metaphorik und Poetik der Intextualität am Beispiel visueller Dichtungen der Spätantike und des Frühmittelalters*, in: L. Kuchenbuch; U. Kleine (Hrsg.): *‚Textus‘ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schrift-semantischen Feld*, Göttingen, 43–75.
- . (2002a): *Labyrinth aus Lettern. Visuelle Poesie als Konstante europäischer Literatur*, in: U. Ernst (Hrsg.): *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, *Allgemeine Literaturwissenschaft: Wuppertaler Schriften* 4, Berlin, 225–252.
- . (2002b): *The Figured Poem. Towards a Definition of Genre*, in: U. Ernst (Hrsg.): *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, *Allgemeine Literaturwissenschaft: Wuppertaler Schriften* 4, Berlin, 1–21.

- . (1992): Permutation als Prinzip in der Lyrik, *Poetica* 24, 225–269.
- . (1991): *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters, pictura et poesis*, Köln/Weimar/Wien.
- . (1985): Lesen als Rezeptionsakt. Textpräsentation und Textverständnis in der manieristischen Barocklyrik, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 57/58, 67–94.
- FERRUA, A. (2001): *Tavole lusorie epigrafiche. Catalogo delle schede manoscritte, introduzione e indici*, Vatikanstadt.
- FEUSTEL, R. (2015): *Die Kunst des Verschiebens. Dekonstruktion für Einsteiger*, Paderborn.
- FISCHER-LICHTE, E. (2013²): *Performativität. Eine Einführung*, Edition Kulturwissenschaft 10, Bielefeld.
- . (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.
- FITTÄ, M.; HOMANN, C. (1998): *Spiele und Spielzeug in der Antike. Unterhaltung und Vergnügen im Altertum*, Stuttgart.
- FITZGERALD, W.; SPENTZOU, E. (2018): Introduction, in: W. Fitzgerald,; E. Spentzou (Hrsg.): *The Production of Space in Latin Literature*, Oxford, 1–22.
- FLORES, E.; POLARA, G. (1969): *Specimina di analisi applicate a strutture di „Versspielerei“ latina*, *RAAN* 44, 111–136.
- FORMISANO, M. (2015): The Desire to Be You. The Discourse of Praise for the Roman Emperor, in: P. Antonello; H. Webb (Hrsg.): *Mimesis, Desire, and the Novel. René Girard and Literary Criticism*, East Lansing, 81–99.
- FORMISANO, M.; SOGNO, C. (2010): *Petite Poésie Portable. The Latin cento in its late antique context*, in: M. Horster; C. Reitz (Hrsg.): *Condensing texts, condensed texts*, Stuttgart, 375–392.
- FORMISANO, M. (2007): Towards an aesthetic paradigm of late antiquity, *AntTard* 15, 277–284.
- FORNARO, S. (2000): Panegyrik. I. Griechisch, in: *Der Neue Pauly*, Stuttgart, Sp. 240–242.
- FRANCIS, J. A. (2009): Visual and Verbal Representation. Image, Text, Person, and Power, in: P. Rousseau (Hrsg.): *A Companion to Late Antiquity*, Malden/Oxford, 285–305.
- FRIEDRICH, A. (Einl./Übers./Komm.); FRINGS, A. K. (Übers.) (2009): *Claudian. Der Raub der Proserpina*, Edition Antike, Darmstadt.
- FRIEDRICH, A. (Hrsg./Übers./Komm.) (2002): *Das Symposium der XII sapientes. Kommentar und Verfasserfrage*, Berlin.
- FUHRMANN, M. (1997): Philologie und Rhetorik, in: L. J. Engels; H. Hofmann (Hrsg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Band 4: Spätantike. Mit einem Panorama der byzantinischen Literatur*, Wiesbaden, 173–193.
- . (1995²): *Rom in der Spätantike. Porträt einer Epoche*, München/Zürich.
- . (1982): Die lateinische Literatur der Spätantike. Ein Beitrag zum Kontinuitätsproblem, in: M. Fuhrmann (Hrsg.): *Brechungen. Wirkungsgeschichtliche Studien zur antik-europäischen Bildungstradition*, Stuttgart, 47–74.
- . (1968): Die Romidee der Spätantike, *HZ* 207 (3), 529–561.
- GARIPZANOV, I. (2017): Introduction. Late Antique and Early Medieval Graphic Signs of Identity, Faith, and Power, in: I. Garipzanov; C. Goodson; H. Maguire (Hrsg.): *Graphic Signs of Identity, Faith, and Power in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Turnhout, 1–22.
- . (2015): The Rise of Graphicacy in Late Antiquity and the Early Middle Ages, *Viator* 46 (2), 1–21.
- GAVRILOV, A. K. (1997): Techniques of Reading in Classical Antiquity, *CQ* 47 (1), 56–73.
- GELDERBLUM, A. J.; GUIRTEN, T. (Übers.) (1995): *Ceci n'est pas une pipe. Kunstgeschichte und Semiotik*, in: M. Halbertsma; K. Zijlmans; (Hrsg.): *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*, Berlin, 219–250.
- GEYER, A. (1989): *Die Genese narrativer Buchillustration. Der Miniaturenzyklus zur Aeneis im Vergilius Vaticanus*, Frankfurt a. M.

- GEYMONAT, M. (Hrsg.) (1973): P. Vergili Maronis. Opera, Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum, Turin.
- GINOUVÈS, R. (1998): Dictionnaire méthodique de l'architecture greque et romaine 3: Espaces architecturaux, bâtiments et ensembles, Collection de l'Ecole Française de Rome 84(3), Athen.
- GIRARDET, K. M. (Übers./Komm.) (2013): Konstantin. Rede an die Versammlung der Heiligen, *Fontes christiani* 55, Freiburg/Basel/Wien.
- GÖHLICH, M.; WULF, C.; ZIRFAS, J. (2001): Sprache, Macht und Handeln. Aspekte des Performativen., in: M. Göhlich; C. Wulf; J. Zirfas (Hrsg.): Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln, München/Weinheim, 9–24.
- GÖTTE, J./GÖTTE, M. (Hrsg./Übers./Komm.) (1995⁶): Vergil. Landleben. *Catalepton, Bucolica, Georgica*, Sammlung Tusculum, Zürich.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (2000): El intertexto absoluto. El poema XXV de Porfirio Optaciano, in: V. Bécares; F. Pordomingo; R. Cortés Tovar; J. C. Fernández Corte (Hrsg.): Intertextualidad en las Literaturas Griega y Latina, *Classica Salmanticensia* 2, Madrid, 337–366.
- GRASSHOFF, R. (2000): Der befreite Buchstabe. Über Lettrismus, Berlin. (online verfügbar unter http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000000373, zuletzt geprüft am 28.07.2017).
- GREEN, R. P. H. (2010): Constantine as Patron of Christian Latin Poetry, *Studia Patristica* 46.
- GRISHIN, A. A. (2008): Ludus in undis. An Acrostic in Eclogue 9, *Harvard Studies in Classical Philology* 104, 237–240.
- GROAG, E. (1946): Die Reichsbeamten von Achaia in spätrömischer Zeit, *Dissertationes Pannonicae* 1 (14), 25–26.
- . (1927): Der Dichter Porfyrius in einer stadtrömischen Inschrift, *WS* 45, 102–109.
- GRÜNEWALD, T. (1990): Constantinus Maximus Augustus. Herrschaftspropaganda in der zeitgenössischen Überlieferung, *Historia (Einzelschriften)* 64, Stuttgart.
- GRUZELIER, C. (Einl./Komm./Übers.) (1993): Claudian. De raptu Proserpinae, *Oxford Classics Monographs*, Oxford.
- GUALDONI, F.; SIMONINI, L. (1978): Carmi figurati greci e latini, Pollenza-Macerata.
- GUTTERIDGE, A. (2010): The depiction of time on the Arch of Constantine, in: D. Borić (Hrsg.): *Archaeology and memory*, Oxford, 158–170.
- HABINEK, T. (2017): Optatian and his Œuvre: Explorations in Ontology, in: M. Squire; J. Wienand (Hrsg.): *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn.
- . (2009): Situating Literacy at Rome, in: W. A. Johnson; H. N. Parker (Hrsg.): *Ancient Literacies. The Culture of Reading in Greece and Rome*, New York, 114–140.
- . (2005): *The World of Roman Song. From Ritualized Speech to Social Order*. Baltimore.
- HÄSNER, B.; HUFNAGEL, H. S.; MAASSEN, I.; TRANINGER, A. (2011): Text und Performativität, in: K. W. Hempfer; J. Volbers (Hrsg.): *Theorien des Performativen. Sprache, Wissen, Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld, 69–96.
- HANSEN, M. F. (2003): The Eloquence of Appropriation. Prolegomena to an Understanding of Spolia in Early Christian Rome, *Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum* 33, Rom.
- HARTMANN, B. (2015): 4.1.1. Antike und Spätantike, in: U. Rautenberg; U. Schneider (Hrsg.): *Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston, 703–718.
- HEIBERG, J. L. (1907): Eine neue Archimedeshandschrift (nebst einer Tafel), *Hermes* 42, 235–303.
- HELM, R. (Hrsg.) (2012): Die Chronik des Hieronymus. Hieronymi Chronicon, Reprint der Ausgabe von 1956, Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte 7, Berlin.
- HEMPFER, K. W. (2011): Performance, Performanz, Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes, in: K. W. Hempfer; J. Volbers (Hrsg.): *Theorien des Performativen. Sprache, Wissen, Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld, 13–41.

- HERRMANN-OTTO, E. (2009²): Konstantin der Große, Darmstadt.
- HERNÁNDEZ LOBATO, J. (2017): Conceptual Poetry. Rethinking Optatian from Contemporary Art, in: M. Squire; J. Wienand (Hrsg.): *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn, 461–493.
- . (2012): *Vel Apolline muto. Estética y poética de la Antigüedad tardía*, Bern.
- HERZ, P. (1978): Kaiserfeste der Prinzipatszeit, in: W. Haase (Hrsg.): *Principat, Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 16.2, Berlin/New York, 1135–1200.
- HERZOG, R. (1989): § 500. Einführung in die lateinische Literatur der Spätantike, § 501. Einleitung zu Band 5: Restauration und Erneuerung (284–374 n. Chr.), in: R. Herzog; P. L. Schmidt (Hrsg.): *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike. Restauration und Erneuerung. Die lateinische Literatur von 284 bis 374 n. Chr.*, *Handbuch der Altertumswissenschaft* 5, München, 1–51.
- HIGGINS, D. (1987): *Pattern Poetry. Guide to an Unknown Literature*, Albany/New York.
- HILDEBRANDT, B. (2015): Das Gewand des Honorius in der Dichtung Claudians, in: H. Harich-Schwarzbauer (Hrsg.): *Weben und Gewebe in der Antike. Materialität, Repräsentation, Episteme, Metapoetik*, Oxford/Philadelphia, 67–85.
- HILDEBRANDT, R. (1906): Rhetorische Hydraulik, *Philologus* 65, 425–463.
- HILTBRUNNER, O. (1968): Die Heiligkeit des Kaisers. Zur Geschichte des Begriffs *sacer*, *FMS* 2, 1–30.
- HOFMANN, A. (Übers.) (1914): Augustinus. Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus Bekenntnisse, *Bibliothek der Kirchenväter* (1. Reihe) 18, Augustinus Band 7, München.
- HOFMANN, H. (2001): Satorquadrat, in: *Der Neue Pauly*, Stuttgart, Sp. 106–108.
- . (1988): Überlegungen zu einer Theorie der nichtchristlichen Epik der lateinischen Spätantike, *Philologus* 132, 101–159.
- . (1977): Das Satorquadrat. Zur Geschichte und Deutung eines antiken Wortquadrats, *Bielefelder Papiere zur Linguistik und Literaturwissenschaft* 6, Bielefeld.
- HOHL, E. (Hrsg.) (1977): *Scriptores Historiae Augustae*, Band 2, Reprint der dritten Ausgabe von 1971, Leipzig/Stuttgart.
- . (Übers.) (1976): *Historia Augusta. Römische Herrschergestalten*, Band 1: Von Hadrianus bis Alexander Severus, München/Zürich.
- HORN, H. G. (1989): *Si per me misit, nil nisi vota feret*. Ein römischer Spielturm aus Froitzheim, *BJ* 189, 139–160.
- HOSE, M. (2007): Konstantin und die Literatur – oder: Gibt es eine Konstantinische Literatur?, *Gymnasium* 114, 535–558.
- HUGHES, J. (2014): Memory and the Roman Viewer. Looking at the Arch of Constantine, in: K. Galinsky (Hrsg.): *Memoria Romana. Memory in Rome and Rome in Memory, Memoirs of the American Academy in Rome: Supplementary Volume 10*, Ann Arbor, 103–115.
- HUIZINGA, J. (1939): *Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelementes in der Kultur*. Amsterdam.
- HUNGER, H. (1961): Antikes und mittelalterliches Buch- und Schriftwesen, in: H.-G. Beck; K. Büchner; H. Erbse; H. Hunger; M. Imhof; H. Rüdiger; O. Stegmüller (Hrsg.): *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur. Band 1, Antikes und mittelalterliches Buch- und Schriftwesen: Überlieferungsgeschichte der antiken Literatur*, Zürich, 25–147.
- ISER, W. (1984²): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München.
- JACOB, W. (Hrsg.); HANSLIK, R. (Hrsg.) (1952): *Cassiodori Epiphani Historia ecclesiastica tripartita, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* 71, Wien.
- JAUSS, H. R. (1979²): Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: R. Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik*, München, 126–162.
- JOHNS, C. (2007): Geräte aus Gold und Silber, in: A. Demandt; J. Engemann (Hrsg.): *Imperator Caesar Flavius Constantinus. Konstantin der Große*, Mainz, 356–367.

- JOHNSON, M. J. (2012²): *Architecture of Empire*, in: N. E. Lenski (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the Age of Constantine*, Cambridge, 278–297.
- JOHNSON, W. A. (2012): *Readers and Reading Culture in the High Roman Empire. A Study of Elite Communities*, Oxford.
- . (2000): *Towards a Sociology of Reading in Classical Antiquity*, *AJPh* 121 (4), 593–627.
- KÄHLER, H. (1953): *Die Gebälke des Konstantinsbogens*, Heidelberg.
- KAUFMANN, H. (2017): *Intertextuality in Late Latin Poetry*, in: J. Hernández Lobato; J. Elsner (Hrsg.): *The Poetics of Late Latin Literature*, *Oxford Studies in Late Antiquity*, New York/Oxford, 149–175.
- . (2015): *Papinius Noster. Statius in Roman Late Antiquity*, in: W. J. Dominik (Hrsg.): *Brill's Companion to Statius*, Leiden: Brill, 481–496.
- KARAGIANNI, A.; SCHWINDT, J. P.; TSOUPAROPOULOU, C. (2015): *Materialität*, in: T. Meier; M. R. Ott; R. Sauer (Hrsg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte, Materialien, Praktiken*, Berlin, 33–46.
- KATZ, J. T. (2013): *The Muse at Play: An Introduction*, in: J. Kwapisz; D. Petrain; M. Szymański: *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, Berlin, 1–30.
- KILLERICH, B. (2016): *Subtlety and Simulation in Late Antique opus sectile*, in: P. A. Andreuccetti; D. Bindani (Hrsg.): *Il colore nel medioevo. Arte simbolo tecnica. Tra materiali costitutivi e colori aggiunti mosaici, intarsi e plastica lapidea. Atti delle Giornate di Studi*, Lucca 24–25–26 Ottobre 2013, Lucca, 41–59.
- KINNEY (Hrsg.): *Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Aldershot, 53–73.
- KLEBERG, T. (1981⁴): *Codex Argenteus. Die Silberbibel von Uppsala*, Uppsala.
- KLUGE, E. (Hrsg.) (1926): *P. Optatiani Porfyrii carmina*, *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, Leipzig.
- . (1925): *Kritische Anmerkungen zu den Gedichten des Publilius Optatianus Porfyrius*, *HJ* 45, 57–72.
- . (1924): *Studien zu Publilius Optatianus Porfyrius*, *MM* 4, 323–348.
- KNEAFSEY, M. (2016): *Adventus. Conceptualising Boundary Space in the Art and Text of Early Imperial to Late Antique Rome*, in: T. J. Derrick; S. Gonzalez Sanchez; M. J. Mandich; G. Savani; E. Zampieri (Hrsg.): *TRAC 2015. Proceedings of the Twenty-Fifth Annual Theoretical Roman Archaeology Conference at the University of Leicester 27–29 March 2015*, Oxford, 153–163.
- KÖPPE, T.; WINKO, S. (2013): 5.4.1. *Rezeptionsästhetik*, in: T. Anz (Hrsg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände, Konzepte, Institutionen. Band 2: Methoden und Theorien*, Stuttgart/Weimar, 324–328.
- KÖRFER, A.-L. (2017): *Lector ludens. Spiel und Rätsel in Optatians Panegyrik*, in: M. Squire; J. Wienand (Hrsg.): *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn, 193–227.
- KOLB, F. (2007): *Das kaiserliche Zeremoniell*, in: A. Demandt; J. Engemann (Hrsg.): *Imperator Caesar Flavius Constantinus. Konstantin der Große*, Mainz, 173–178.
- . (2001): *Herrscherideologie in der Spätantike*, *Studienbücher Geschichte und Kultur der Alten Welt*, Berlin.
- KRÄMER, S. (2003a): *›Schriftbildlichkeit‹ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift*, in: H. Bredekamp; S. Krämer (Hrsg.): *Bild, Schrift, Zahl, Reihe Kulturtechnik*, München, 157–176.
- . (2003b): *Was tut Austin, indem er über das Performative spricht? Ein anderer Blick auf die Anfänge der Sprechakttheorie*, in: J. Kertscher; D. Mersch (Hrsg.): *Performativität und Praxis*, München, 19–33.
- . (2002): *Sprache, Stimme, Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*, in: U. Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M., 323–346.

- KRASSER, H. (2018): Mit Göttern reisen. Das Propemptikon für Maecius Celer (Stattius silvae 3.2), in: S. Froehlich; M. Baumann (Hrsg.): Auf segelbeflügelten Schiffen das Meer befahren. Das Erlebnis der Schiffsreise im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit, unter Mitarbeit von Jens Börstinghaus, *Philippika* 119, Wiesbaden, 155–170.
- KWAPISZ, J. (2017): Optatian and the Order of Court Riddlers, in: M. Squire; J. Wienand (Hrsg.): *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn, 165–190.
- . (2013): *The Greek Figure Poems*, *Hellenistica Groningana* 19, Leuven.
- LAMER, H. (1927): *Lusoria tabula*, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* 13.2, 1900–2029.
- LASSANDRO, D. (Hrsg.) (1992): *XII Panegyrici Latini, Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum*, Turin.
- LAUFFER, S. (1971): *Diokletians Preisedikt, Texte und Kommentare* 5, Berlin.
- LAWATSCH-BOOMGAARDEN, B. (1992): Die Kunstbeschreibung als strukturierendes Stilmittel in den Panegyriken des Claudius Claudianus, *GB* 18, 171–193.
- LEARY, T. J. (Hrsg.) (2014) *Symphosius: The Aenigmata. An Introduction, Text and Commentary*. London.
- LEHNEN, J. (1997): *Adventus principis. Untersuchungen zu Sinngehalt und Zeremoniell der Kaiserankunft in den Städten des Imperium Romanum*, *Prismata: Beiträge zur Altertumswissenschaft* 7, Frankfurt a. M.
- LENSKI, N. E. (2014): The Sun and the Senate: The Inspiration for the Arch of Constantine, in: E. Dal Covolo; G. Sfameni Gasparro (Hrsg.): *Costantino il grande alle radici dell'Europa. Atti del Convegno Internazionale di Studio in occasione del 1700° anniversario della Battaglia di Ponte Milvio e della conversione di Costantino*, *Atti e documenti* 37, Vatikanstadt, 155–196.
- LEPPIN, H.; ZIEMSEN, H. (2007): *Maxentius. Der letzte Kaiser in Rom*, *Zaberns Bildbände zur Archäologie*, Mainz.
- LETROUIT, J. (2007): Pour une approche du Carmen XXV de P. Optatianus Porfyrius en terme de dénombrement, *Maia* 49, 73–76.
- LEVITAN, W. (1985): Dancing at the End of the Rope: Optatian Porfry and the Field of Roman Verse, *TAPhA* 115, 245–269.
- LIVERANI, P. (2011): Reading Spolia in Late Antiquity and Contemporary Perception, in: R. Brilliant; D. Kinney (Hrsg.): *Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Aldershot, 33–51.
- . (2009): The Fragment in Late Antiquity. A Functional View, in: W. Tronzo (Hrsg.): *The Fragment. An Incomplete History*, Los Angeles, 23–36.
- . (2004): Reimpiego senza ideologia. La lettura antica degli spolia dall'arco di Costantino all'età carolingia, *MDAI(R)* 111, 383–434.
- L'ORANGE, H. P. (1985): *Das römische Reich. Kunst und Gesellschaft*, Darmstadt.
- . (1939): *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens. Band 1: Text*, unter Mitarbeit von Armin von Gerkan, *Studien zur spätantiken Kunstgeschichte* 10, Berlin.
- LOWDEN, J. (2008): The World Made Visible. The Exterior of the Early Christian Book as Visual Argument, in: W. E. Klingshirn; L. Safran (Hrsg.): *The Early Christian Book*, *CUA Studies in Early Christianity*, Washington, 13–47.
- LOYEN, A. (Hrsg./Übers.) (1970): *Sidoine Apollinaire. Lettres Livres I–V*, Paris.
- LUZ, C. (2013): What Has It Got in Its Pockets? Or, What Makes a Riddle a Riddle?, in: J. Kwapisz; D. Petrain; M. Szymański: *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, Berlin, 83–99.
- . (2010): *Technopaignia. Formspiele in der griechischen Dichtung*, Leiden.
- . (2008): Das Rätsel der griechischen Figurengedichte, *MH* 65, 22–33.

- MAASSEN, I. (2001): Text und/als/in der Performanz in der frühen Neuzeit. Thesen und Überlegungen, in: E. Fischer-Lichte; C. Wulf (Hrsg.): *Theorien des Performativen*, Paragana 10.1, Berlin, 285–302.
- MACCORMACK, S. (1981): *Art and Ceremony in Late Antiquity, The Transformation of the Classical Heritage* 16, Berkeley.
- . (1976): Latin Prose Panegyrics. Tradition and Discontinuity in the Later Roman Empire, *REAug* 22, 29–77.
- . (1975): Roma, Constantinopolis, the Emperor and His Genius, *CQ (New Series)* 25 (1), 131–150.
- . (1972): Change and Continuity in Late Antiquity. The Ceremony of Adventus, *Historia* 21 (4), 721–752.
- MÄNNLEIN-ROBERT, I. (2017): Morphogrammata: Klangbilder? Überlegungen zu Poetik und Medialität bei Optatian, in: M. Squire; J. Wienand (Hrsg.): *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*; Paderborn.
- . (2007): *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Heidelberg.
- MALAMUD, M. A. (1989): *A Poetics of Transformation. Prudentius and Classical Mythology*, Ithaca.
- MALTROVSKY, E. (2004): *Die Lust am Text in der bildenden Kunst, Europäische Hochschulschriften Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur 1898*, Frankfurt a. M./New York.
- MARLOWE, E. (2006): Framing the Sun. The Arch of Constantine and the Roman Cityscape, *The Art Bulletin* 88 (2), 223–242.
- MARTIN, J. (1984): Zum Selbstverständnis, zur Repräsentation und Macht des Kaisers in der Spätantike, *Saeculum* 35, 115–131.
- MASTRANGELO, M. (2016): Toward a Poetics of Late Latin Reuse, in: S. McGill; J. Pucci (Hrsg.): *Classics Renewed. Reception and Innovation in the Latin Poetry of Late Antiquity*, Heidelberg, 25–45.
- MATTHEIS, M. (2014): *Der Kampf ums Ritual. Diskurs und Praxis traditioneller Rituale in der Spätantike*, Reihe Geschichte 4, Duisburg.
- MATTINGLY, H. (1950): The imperial 'vota', *PBA* 36, 155–195.
- MAURICE, J. (1911): *Numismatique Constantinienne*, Band 2.3, Paris.
- MCCORMICK, M. (1986): *Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Cambridge.
- McGILL, S. (2012): Latin Poetry, in: S. F. Johnson (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Late Antiquity*, Oxford, 335–360.
- . (2005): *Virgil Recomposed. The Mythological and Secular Centos in Antiquity*, New York.
- MEIER, M. (2003): Göttlicher Kaiser und christlicher Herrscher? Die christlichen Kaiser der Spätantike und ihre Stellung zu Gott, *Das Altertum* 48, 129–160.
- MOELLER, W. O. (1973): The Mithraic Origin and Meanings of the Rotas-Sator Square, *Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire Romain* 38, Leiden.
- MORONI, B. (2006): L'imperatore e il letterato nel 'Cento nuptialis' di Ausonio', *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano* 59.3, 71–100.
- MRATSCHEK, S. (2008): Epochen und ihre Grenzen. Spätantike Literatur zwischen Tradition und Innovation, in: A. Jördens; H. A. Gärtner; H. Görgemanns; A. M. Ritter (Hrsg.): *Quaerite faciem eius semper. Studien zu den geistesgeschichtlichen Beziehungen zwischen Antike und Christentum. Dankesgabe für Albrecht Dihle zum 85. Geburtstag aus dem Heidelberger 'Kirchenväterkolloquium'*, Studien zur Kirchengeschichte 8, Hamburg, 241–254.
- MUELLER, L. (Hrsg.) (1877): *Publilius Optatianus Porphyrii carmina, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, Leipzig.
- MÜLLER-RETTIG, B. (Einl./Übers./Komm.) (2014): *Panegyrici Latini. Lobreden auf römische Kaiser, Band 2: Von Konstantin bis Theodosius*, Edition Antike, Darmstadt.
- . (Einl./Übers./Komm.) (2008): *Panegyrici Latini. Lobreden auf römische Kaiser, Band 1: Von Diokletian bis Konstantin*, Edition Antike, Darmstadt.

- . (Komm./Übers.) (1990): *Der Panegyricus des Jahres 310 auf Konstantin den Grossen*, Palingenesia 31, Stuttgart.
- MURRAY, H. J. R. (1952): *A History of Board-Games other than Chess*, Oxford.
- MUTH, S. (2015): *The Decoration of Private Space in the Later Roman Empire*, in: B. E. Borg (Hrsg.): *A Companion to Roman Art*, Oxford, 406–427.
- . (2001): *Eine Kultur zwischen Veränderung und Stagnation. Zum Umgang mit den Mythenbildern im spätantiken Haus*, in: F. A. Bauer; N. Zimmermann (Hrsg.): *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, Zaberns Bildbände zur Archäologie, Mainz, 95–116.
- . (1999): *Bildkomposition und Raumstruktur. Zum Mosaik der ‚Großen Jagd‘ von Piazza Armerina in seinem raumfunktionalen Kontext*, MDAL(R) 106, 189–212.
- NEUMANN, S.; NOLLER, E. M. (2015): *Perzeption*, in: T. Meier; M. R. Ott; R. Sauer (Hrsg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte, Materialien, Praktiken*, Berlin, 619–631.
- NIXON, C. E. V. (Komm./Übers.); SAYLOR RODGERS, B. (Komm./Übers.) (1994): *In Praise of Later Roman Emperors. The Panegyrici Latini*, Berkeley/Los Angeles/Oxford.
- NIXON, C. E. V. (2012): *Latin Panegyric in the Tetrarchic and Constantinian Period*, in: R. Rees (Hrsg.): *Latin Panegyric*, Oxford Readings in Classical Studies, 223–239.
- OKÁCOVÁ, M. (2007): *Publilius Optatianus Porphyrius. Characteristic Features of Late Ancient Figurative Poetics*, SPFB(klas) 12, 57–71.
- . (2006): *The aural-visual ‚symbiosis‘ in the poetry of Publilius Optatianus Porphyrius. Towards the disentanglement of the mystery of late-ancient expansive gridverse*, in: J. Nechutová; I. Radova (Hrsg.): *Laetae segestes. Griechische und lateinische Studien an der Masaryk Universität und Universität Wien*, Brno, 41–50.
- ONIANS, J. (1980): *Abstraction and imagination in Late Antiquity*, Art History 3, 1–24.
- OTTO, I.-D.: *Leser*, in: G. Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 5, Tübingen, Sp. 170–184.
- PARKER, H. N. (2009): *Books and Reading Latin Poetry*, in: W. A. Johnson; H. N. Parker (Hrsg.): *Ancient Literacies. The Culture of Reading in Greece and Rome*, New York, 186–230.
- PEIRCE, C. S.; PAPE, H. (Hrsg./Übers.) (1983): *Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt a. M.
- PELTARI, A. (2017): *A Lexicographical Approach to the Poetry of Optatian*, in: M. Squire; J. Wienand (Hrsg.): *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn, 371–392.
- . (2014): *The Space That Remains. Reading Latin Poetry in Late Antiquity*, Ithaca/New York.
- PICHON, R. (2012): *The Origin of the Panegyrici Latini Collection*, in: R. Rees (Hrsg.): *Latin Panegyric*, Oxford Readings in Classical Studies, Oxford, 55–74.
- PIEPENBRINK, K. (2010³): *Konstantin der Große und seine Zeit, Geschichte kompakt: Antike*, Darmstadt.
- PIPITONE, G. (2012a): *Dalla figura all'interpretazione. Scoli a Optaziano Porfirio*, Napoli.
- . (2012b): *Le epistole in prosa premesse al corpus poetico di Optaziano Porfirio*, Revue des Études Tardo-Antiques 2, 1–12.
- POLARA, G. (Hrsg./Übers.) (2004a): *Carmi di Publio Optaziano Porfirio*, Turin.
- . (2004b): *Commenti di lettore e commenti d'autore*, in: G. Abbamonte; F. Conti Bizzarro; L. Spina (Hrsg.): *L'ultima parola. L'analisi dei testi. Teorie e pratiche nell'antichità greca e latina. Atti del terzo Colloquio italo-francese coordinato da Luigi Spina e Laurent Pernot*, Napoli 13–15 marzo 2003, Napoli, 273–287.
- . (1996): *Le parole nella pagina. Grafica e contenuti nei carmi figurati latini*, in: M. Marin; M. Girardi (Hrsg.): *Retorica ed esegesi biblica. Il rilievo dei contenuti attraverso le forme. Atti del II Seminario di Antichità Cristiane*, Bari 27–28 novembre 1991, Bari, 201–245.
- . (1976): *Publilius Optatianus Porphyrius. Carmi*, Neapel.
- . (1973): *Publilius Optatiani Porfyrii carmina. I. Textus adiecto indice verborum. II. Commentarium criticum et exegeticum*, Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum, Turin.

- . (1971): *Ricerche sulla tradizione manoscritta di Publilio Optaziano Porfirio*, Salerno.
- PRETE, S. (Hrsg.) (1978): *Decimi Magni Ausonii Burdigalensis opuscula*, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Leipzig.
- PUK, A. (2014): *Das römische Spielewesen in der Spätantike*, Millennium-Studien 48, Berlin/Boston.
- PURCELL, N. (1995): *Literate Games. Roman Urban Society and the Game of Alea*, P&P 147, 3–37.
- RADERMACHER, L. (Hrsg.) (1959): *M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae libri XII. Pars secunda libros VII–XII continens*, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Leipzig.
- RADKE, G. (1978): *Die Deutung der 4. Ekloge Vergils durch Kaiser Konstantin*, in: R. Chevallier (Hrsg.): *Présence de Virgile. Actes du Colloque des 9, 11 et 12 décembre 1976* (Paris E.N.S., Tours), Caesarodunum XIII bis: Numéro spécial, Paris, 147–159.
- RAECK, W. (1998): *Doctissimus Imperator. Ein Aspekt des Herrscherideals in der spätantiken Kunst*, AA, 509–522.
- RAHN, H. (Hrsg./Übers.) (2015⁶): *Marcus Fabius Quintilianus. Ausbildung des Redners*, Darmstadt.
- RAIBLE, W. (2012): *Bildschriftlichkeit*, in: S. Krämer; E. Cancik-Kirschbaum; R. Totzke (Hrsg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, Berlin, 201–217.
- RAINER, T. (2011): *Das Buch und die vier Ecken der Welt. Von der Hülle der Thorarolle zum Deckel des Evangeliencodex, Spätantike, Frühes Christentum, Byzanz (Reihe B) 27*, Wiesbaden.
- REES, R. (2002): *Layers of Loyalty in Latin Panegyric. AD 289–307*, New York/Oxford.
- RIBICKI, K. E.; FRÖHLICH, S.: *Synästhesie*, in: G. Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 9, Tübingen, Sp. 344–349.
- RIECHE, A. (1984): *Römische Kinder- und Gesellschaftsspiele*, Stuttgart.
- RIEGL, A. (1927): *Spätromische Kunstindustrie*, Wien.
- RIESE, A. (Hrsg.) (1964²): *Anthologia Latina, sive poesis Latinae supplementum, 1.1: Libri Salmasiani aliorumque carmina*. Reprint der Ausgabe von 1864, Leipzig.
- RIMMON-KENAN, S. (2000): *A ‚Figure‘ in Iser’s ‚Carpet‘*, New Literary History 31, 91–104.
- ROBERTS, C. H.; Skeat, T. C. (1987): *The Birth of the Codex*, New York.
- ROBERTS, M. (1989): *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca/London.
- ROLLASON, N. K. (2016): *Gifts of Clothing in Late Antique Literature*, New York.
- RONNING, C. (2007): *Herrscherpanegyrik unter Trajan und Konstantin. Studien zur symbolischen Kommunikation in der römischen Kaiserzeit, Studien und Texte zu Antike und Christentum 42*, Tübingen.
- . (2006): *Stadteinzüge in der Zeit der römischen Republik. Die Zeremonie des Adventus und ihre politische Bedeutung*, in: C. Ronning (Hrsg.): *Einblicke in die Antike. Orte – Praktiken – Strukturen*, Münchner Kontaktstudium Geschichte 9, München, 57–86.
- . (2003): *Rituale der Rhetorik – Rhetorik der Rituale. Überlegungen zu Konstantin als Identifikationsfigur in der spätantiken Panegyrik*, in: B. Aland; J. Hahn; C. Ronning (Hrsg.): *Literarische Konstituierung von Identifikationsfiguren in der Antike*, Studien und Texte zu Antike und Christentum 16, Tübingen, 111–137.
- RÜHL, M. (2017): *Vielschichtige Palimpseste. Optatians Gedichte und die Möglichkeiten individueller Lektüren*, in: M. Squire; J. Wienand (Hrsg.): *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn.
- . (2006a): *Panegyrik im Quadrat. Optatian und die intermedialen Tendenzen des spätantiken Herrscherbildes*, Millennium 3, 75–101.
- . (2006b): *Literatur gewordener Augenblick. Die Silven des Statius im Kontext literarischer und sozialer Bedingungen von Dichtung, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 81*, Berlin.
- RÜPKE, J. (1990): *Domi militiae. Die religiöse Konstruktion des Krieges in Rom*, Stuttgart.

- RUSSELL, D. A. (Hrsg./Komm./Übers.); WILSON, N. G. (Hrsg./Komm./Übers.) (1981): *Menander Rhetor*, Oxford.
- SANDNES, K. O. (2001): *The Gospel 'According to Homer and Virgil'. Cento and Canon*, Leiden.
- SAUSSURE, F. de; WUNDERLI, P. (Hrsg./Übers.) (2014): *Ferdinand de Saussure. Cours de linguistique générale*, Tübingen.
- SAYLOR RODGERS, B. (1980): Constantine's pagan vision, *Byzantion* 50, 259–278.
- SCHÄDLER, U. (2001): *Latrunculi. A Forgotten Roman Game of Strategy Reconstructed*, *Abstract Games* 7, 10–11.
- . (1995): XII Scripta, Alea, Tabula. New Evidence for the Roman History of 'Backgammon', in: A. J. de Voogt: *New Approaches to Board Games Research. Asian Origins and Future Perspectives*, Leiden, 73–98.
- . (1994): *Latrunculi. Ein verlorenes strategisches Brettspiel der Römer*, *Homo ludens* 4, 47–67.
- SCHIED, J.; SVENBRO, J.; VOLK, C. (Übers.) (1996): *The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric*, Cambridge/London.
- SCHIEDEGGER LÄMMLE, C. (2015): Einige Pendenzen. Weben und Text in der antiken Literatur, in: H. Harich-Schwarzbauer (Hrsg.): *Weben und Gewebe in der Antike. Materialität, Repräsentation, Episteme, Metapoetik*, Oxford/Philadelphia, 167–208.
- SCHIERL, P.; SCHIEDEGGER LÄMMLE, C. (2017): *Herrscherbilder. Optatian und die Strukturen des Panegyrischen*, in: M. Squire; J. Wienand (Hrsg.): *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn.
- SCHIERL, P. (2009): *Tu casti rectique tenax. Gottes- und Kaiserlob in den Laudes Domini*, in: H. Harich-Schwarzbauer; P. Schierl (Hrsg.): *Lateinische Poesie der Spätantike. Internationale Tagung in Castelen bei Augst vom 11.–13. Oktober 2007*, *Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft* 36, Basel, 129–158.
- SCHINDLER, C. (2009): *Per carmina laudes. Untersuchungen zur spätantiken Verspanegyrik von Claudian bis Coripp*, Berlin.
- SCHIPKE, R. (2013): *Das Buch in der Spätantike. Herstellung, Form, Ausstattung und Verbreitung in der westlichen Reichshälfte des Imperium Romanum*, Wiesbaden.
- SCHLAFFER, H. (1999): Der Umgang mit Literatur. Diesseits und jenseits der Lektüre, *Poetica* 31, 1–25.
- SCHMITZ, T. A. (2002): *Moderne Literaturtheorie und antike Texte. Eine Einführung*, Darmstadt.
- SCHNEIDER, R. (2006): 'Judith Butler' in my Hands, in: E. T. Armour; S. M. St. Ville (Hrsg.): *Bodily Citations. Religion and Judith Butler*, Chichester/New York/West Sussex, 225–251.
- SCHOTTENIUS CULLHEB, S. (2016): *Patterning Past and Future. Virgil in Proba's Biblical Cento*, in: S. McGill; J. Pucci (Hrsg.): *Classics Renewed. Reception and Innovation in the Latin Poetry of Late Antiquity*, Heidelberg, 97–110.
- SEBO, E. (2013): *In scirpo nodum. Symposius' Reworking of the Riddle Form*, in: J. Kwapisz; D. Petrain; M. Szymański: *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, Berlin, 184–195.
- SEECK, O. (1908): Das Leben des Dichters Porphyrius, *RhM* 63, 267–282.
- SEEL, A. (Hrsg./Komm./Übers.) (1969): *Laus Pisonis*, Erlangen.
- SHACKLETON BAILEY, D. R. (Hrsg.) (2012): *Marcus Valerius Martialis Epigrammata*, Reprint der ersten Ausgabe von 1990, *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, Leipzig.
- . (Hrsg.) (1982): *Anthologia Latina*, Stuttgart.
- SKUTELLA, M. (Hrsg.) (1969): *S. Aureli Augustini. Confessionum libri XIII*. Stuttgart, *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, Stuttgart.
- SNOEK, J. (2003): Performance, Performativity, and Practice. Against Terminological Confusion in Ritual Studies, in: C. Wulf; J. Zirkas (Hrsg.): *Rituelle Welten*, *Paragrana* 12 (1/2), 78–87.
- SQUIRE, M.; WHITTON, C. (2017): *Machina sacra. Optatian and the Lettered Art of the Christogramm*, in: I. Garipzanov; C. Goodson; H. Maguire (Hrsg.): *Graphic Signs of Identity, Faith, and Power in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Turnhout, 45–108.

- SQUIRE, M.; WIENAND, J. (Hrsg.) (2017): *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn.
- SQUIRE, M. (2017a): Optatian and his lettered art. A kaleidoscopic lens on late antiquity, in: M. Squire; J. Wienand (Hrsg.): *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn, 55–120.
- . (2017b): POP Art. The Optical Poetics of Publilius Optatianus Porfyrius, in: J. Hernández Lobato; J. Elsner (Hrsg.): *The Poetics of Late Latin Literature*, Oxford Studies in Late Antiquity, New York, 25–99.
- . (2017c): Framing Texts. Introduction, in: V. Platt; M. Squire (Hrsg.): *The Frame in Classical Art. A Cultural History*, Cambridge, 502–513.
- . (2016): ‚How to read a Roman Portrait? Optatian Porfyr, Constantine and the vultus Augusti, PBSR 84, 179–240.
- . (2015): Patterns of significance. Publilius Optatianus Porfyrius and the figurations of meaning, in: R. P. H. Green; M. Edwards (Hrsg.): *Images and Texts. Papers in Honour of Professor E. W. Handley*, London, 87–120.
- . (2011): *The Iliad in a Nutshell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, New York/Oxford.
- STARBATTY, A. (2007): Kaiser und Gott in den Panegyrici Latini, A&A 53, 141–165.
- STEPHENSON, P. (2009): *Constantine. Unconquered Emperor, Christian Victor*, London.
- STRAUB, J. A. (1964): *Vom Herrscherideal in der Spätantike*, Stuttgart.
- TORRES GUERRA, J. B. (2013): The Bilingual Emperor. Eusebius of Caesarea's Vita Constantini, TALANTA 45, 13–24.
- UTHEMANN, K.-H. (1997): Die Kunst der Beredsamkeit. Pagane Redner und christliche Prediger, in: L. J. Engels; H. Hofmann (Hrsg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Band 4: Spätantike. Mit einem Panorama der byzantinischen Literatur*, Wiesbaden, 265–320.
- VAN DAM, R. (2011): *Remembering Constantine at the Milvian Bridge*, Cambridge.
- VAN HOOF, L.; VAN NUFFELEN, P. (2014): The Social Role and Place of Literature in the Fourth Century AD, in: L. van Hoof; P. van Nuffelen (Hrsg.): *Literature and Society in the Fourth Century AD. Performing Paideia, Constructing the Present, Presenting the Self*, Leiden, 1–15.
- VARNER, E. R. (2014): Maxentius, Constantine, and Hadrian. Images and the Expropriation of Imperial Identity, in: S. Birk, T. M. Kristensen; B. Poulsen (Hrsg.): *Using Images in Late Antiquity*, Oxford, 48–77.
- VÄTERLEIN, J. (1976): *Roma ludens. Kinder und Erwachsene beim Spiel im antiken Rom*, Amsterdam.
- VEYNE, P.; BLANK-SANGMEISTER (Übers.) (2009): *Die Kunst der Spätantike. Geschichte eines Stilwandels*, unter Mitarbeit von A. Raupach, Stuttgart.
- WALLRAFF, M. (2011): Konstantins Sonne und ihre christlichen Kontexte, in: K. Ehling; G. Weber (Hrsg.): *Konstantin der Große. Zwischen Sol und Christus*, Darmstadt/Mainz, 42–52.
- WAGNER-HASEL, B. (2006): Textus und texere, hýphos und hyphaínein. Zur metaphorischen Bedeutung des Webens in der griechisch-römischen Antike, in: L. Kuchenbuch; U. Kleine (Hrsg.): *‚Textus‘ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*, Göttingen, 15–42.
- WALTHER, I. F.; WOLF, N. (2005): *Codices illustres. Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt. 400 bis 1600*, Köln.
- WARE, C. (2018): Constantine, the Tetrarchy, and the Emperor Augustus, in: D. W. P. Burgersdijk; A. J. Ross (Hrsg.): *Imagining Emperors in the Later Roman Empire*, Boston/Leiden, 113–136.
- WARLAND, R. (2001): Die neue Symbolik der Macht. Der visuelle Beitrag der spätantiken Kunst zur Neuordnung von Herrschaft und Religion, in: F. A. Bauer; N. Zimmermann (Hrsg.): *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, Zaberns Bildbände zur Archäologie, Mainz, 17–26.
- WARNING, R. (Hrsg.) (1979a²): *Rezeptionsästhetik*, München.

- . (1979b²): Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik, in: R. Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik*, München, 9–25.
- WEBER, E. (Übers.) (2015⁷): *Augustus. Meine Taten. Res gestae divi Augusti*, Berlin/Boston.
- WEINSTOCK, S. (1957): *Victor and Invictus*, HThR 50 (3), 211–247.
- WELSER, M. (Hrsg.) (1595): *Pvblil Optatiani Porphirii Panegyricvs Dictvs Constantino Avgvsto*, Augsburg.
- WIEMER, H.-U. (1994): Libanios und Zosimos über den Rom-Besuch Konstantins I. im Jahre 326, *Historia* 43 (4), 469–494.
- WIENAND, J. (2017): Publilius Optatianus Porfyrius. The man and his book, in: M. Squire; J. Wienand (Hrsg.): *Morphogrammata / The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, Paderborn, 121–163.
- . (2015): O tandem felix civili, Roma, victoria! Civil-War Triumphs from Honorius to Constantine and Back, in: J. Wienand (Hrsg.): *Contested Monarchy. Integrating the Roman Empire in the Fourth Century AD*, Oxford Studies in Late Antiquity, Oxford, 169–197.
- . (2013): Costantino e il Sol Invictus, in: A. Melloni (Hrsg.): *Costantino I. Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto editto di Milano 313–2013*, Band 1, Rom, 177–195.
- . (2012a): Der Kaiser als Sieger. Metamorphosen triumphaler Herrschaft unter Constantin I., *Klio: Beiträge zur Alten Geschichte (Beihefte)* 19, Berlin.
- . (2012b): The Making of an Imperial Dynasty. Optatian's carmina figurata and the Development of the Constantinian domus divina (317–326 AD), *GIF* 3, 225–265.
- . (2012c): Die Poesie des Bürgerkriegs. Das constantinische aureum saeculum in den carmina Optatians, in: G. Bonamente; N. E. Lenski; R. L. Testa (Hrsg.): *Costantino. Prima e dopo Costantino. Constantine. Before and after Constantine*, Munera: Studi storici sulla Tarda Antichità 35, Bari, 419–444.
- . (2011a): Der blutbefleckte Kaiser. Constantin und die martialische Inszenierung eines prekären Sieges, in: M. Fahlenbock; L. Madersbacher; I. Schneider (Hrsg.): *Inszenierung des Sieges – Sieg der Inszenierung. Interdisziplinäre Perspektiven*, Innsbruck, 237–254.
- . (2011b): Ein Abschied in Gold. Konstantin und Sol invictus, in: K. Ehling; G. Weber (Hrsg.): *Konstantin der Große. Zwischen Sol und Christus*, Darmstadt/Mainz, 53–61.
- WIRTH, U. (2002a): Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität, in: U. Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M., 9–60.
- . (Hrsg.) (2002b): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.
- WRIGHT, D. H. (2001): *The Roman Vergil and the Origins of Medieval Book Design*, London.
- ZELZER, M. (2001): Buch und Text von Augustus zu Karl dem Großen, *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 109, 292–314.
- ZIMMERMANN, B. (2001): Illustrierte Prachtcodices. Bücherluxus in der Spätantike, in: F. A. Bauer; N. Zimmermann (Hrsg.): *Epochenwandel? Kunst und Kultur zwischen Antike und Mittelalter*, Zaberns Bildbände zur Archäologie, Mainz, 45–56.
- ZIMMERMANN, B. (1998): Die Codexillustration als neuer Kunstzweig. Spiegel einer geänderten Funktion des Buches in der Spätantike, in: L. V. Rutgers (Hrsg.): *The Use of Sacred Books in the Ancient World. Contributions to Biblical Exegesis and Theology* 22, Leuven, 263–285.
- ZIRFAS, J. (2001): Dem Anderen gerecht werden. Das Performative und die Dekonstruktion bei Jacques Derrida, in: M. Göhlich; C. Wulf; J. Zirfas (Hrsg.): *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*, München/Weinheim, 75–100.

Zitierte Websites

Codex Argenteus online:

<http://www.alvin-portal.org/alvin/view.jsf?pid=alvin-record%3A60279&dswid=7300> (zuletzt abgerufen: 17. 05. 2019)

CRAMER, F. (1996): per.mutations:

http://permutations.pleintekst.nl/optatian/carmen_25.cgi (zuletzt abgerufen: 7. 08. 2017).

Hydraulis-Nachbau des Projektteams um Justus Willberg:

<http://www.hydraulis.de/index.html> (zuletzt abgerufen: 27. 09. 2017).

Das Codex Sinaiticus Projekt:

<http://codexsinaiticus.org/de> (zuletzt abgerufen: 12. 12. 2016).

6 Abbildungsnachweise

- Abbildung 1 © Deutsches Archäologisches Institut, Rom, Neg. D-DAl-ROM 32.62.
Abbildung 2 © Kungliga Myntkabinettet, Stockholm, Foto: WIENAND 2012a, Abb. 104
 (vergrößert 137).
Abbildung 3 © Musée d'Art et d'Histoire, Ville d'Orange, Foto: Helge Baumann.
Abbildung 4 GINOUVÈS 1998, Plate 85.
Abbildung 5 © Deutsches Archäologisches Institut Rom, Neg. D-DAl-ROM 31.2069.
Abbildung 6 © Jaś Elsner, Foto: ELSNER 1998, 188 (Abb. 126).
Abbildung 7 © Anna-Lena Körfer.
Abbildung 8 © Deutsches Archäologisches Institut, Rom, Neg. D-DAl-ROM 32.69.
Abbildung 9 © Deutsches Archäologisches Institut, Rom, Neg. D-DAl-ROM 32.70.
Abbildung 10 © Deutsches Archäologisches Institut, Rom, Neg. D-DAl-ROM 32.73.
Abbildung 11 © Deutsches Archäologisches Institut, Rom, Neg. D-DAl-ROM 3134.
Abbildung 12 © Ulrich Schädler, Foto: SCHÄDLER 1995, 90.
Abbildung 13 © LVR – LandesMuseum, Bonn, Inv.-Nr. 85.269_01, Foto: Jürgen Vogel.
- Farbtafel 1 © Burgerbibliothek, Bern, Foto: www.e-codices.ch
Farbtafel 2 © Burgerbibliothek, Bern, Foto: www.e-codices.ch
Farbtafel 3 © Bibliothèque nationale de France, Paris.
Farbtafel 4 © Bibliothèque nationale de France, Paris.
Farbtafel 5 © Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel.
Farbtafel 6 © Bayerische Staatsbibliothek, München.
Farbtafel 7 © Bayerische Staatsbibliothek, München.
Farbtafel 8 © Bayerische Staatsbibliothek, München.

7 Abkürzungen: Antike Autoren und Werke

Amm.	Ammianus Marcellinus, Römische Geschichte
<i>Anth. Graec.</i>	<i>Anthologia Graeca</i>
<i>Anth. Lat.</i>	<i>Anthologia Latina</i>
<i>Aug. conf.</i>	Augustinus, <i>Confessiones</i>
<i>Aug. c. Faust.</i>	Augustinus, <i>contra Faustum</i>
<i>Aug. res gest.</i>	Augustus, <i>Res gestae divi Augusti</i>
<i>Auson. cen. nupt.</i>	Ausonius, <i>Cento nuptialis</i>
<i>Auson. ep.</i>	Ausonius, <i>Epigrammata</i>
<i>Auson. prof.</i>	Ausonius, <i>Commemoratio professorum Burdigalensium</i>
<i>Auson. grat. act.</i>	Ausonius, <i>Gratiarum actio</i>
<i>Auson. techn.</i>	Ausonius, <i>Technopaignion</i>
<i>Call. h.</i>	Kallimachos, Hymnen
<i>carm.</i>	Optatian, <i>carmina</i>
<i>Cassiod. hist. ecl. trip.</i>	Cassiodor, Kirchengeschichte in drei Teilen
<i>Catull.</i>	Catull, <i>carmina</i>
<i>Cic. fin.</i>	Cicero, <i>De finibus bonorum et malorum</i>
<i>Claud. bell. Get.</i>	Claudian, <i>Bellum Geticum</i>
<i>Claud. carm. min.</i>	Claudian, <i>carmina minora</i>
<i>Claud. in Eu.</i>	Claudian, <i>In Eutropium</i>
<i>Claud. pan. III Con. Hon.</i>	Claudian, <i>panegyricus</i> auf das dritte Konsulat des Honorius
<i>Claud. pan. IV Cons. Hon.</i>	Claudian, <i>panegyricus</i> auf das vierte Konsulat des Honorius
<i>Claud. pan. Man. Theod.</i>	Claudian, <i>panegyricus</i> auf den Konsul Manlius Theodorus
<i>Claud. rapt. Pros.</i>	Claudian, <i>De raptu Proserpinae</i>
<i>Cod. Iust.</i>	Codex Iustinianus
<i>Cod. Theod.</i>	Codex Theodosianus
<i>Colum.</i>	Columella, <i>Res rustica</i>
<i>Dioclet. edict.</i>	Diokletian, Preisedikt
<i>Euseb. Vita Const.</i>	Eusebius, <i>Vita Constantini</i>
<i>Firm. Math.</i>	Firmicus Maternus, <i>Matheseos</i>
<i>Hier. chron.</i>	Hieronymus, Chronik
<i>Hier. epist.</i>	Hieronymus, <i>Epistulae</i>
<i>Hist. Aug.</i>	Historia Augusta
<i>Hor. carm.</i>	Horaz, <i>carmina</i>
<i>Hor. carm. saec.</i>	Horaz, <i>carmen saeculare</i>
<i>Hor. epist.</i>	Horaz, <i>Epistulae</i>
<i>Laus Pis.</i>	<i>Laus Pisonis</i>
<i>Mart.</i>	Martial, <i>Epigrammata</i>
<i>Orat. ad sanct. coet.</i>	Rede an die Versammlung der Heiligen
<i>Ov. ars</i>	Ovid, <i>Ars amatoria</i>
<i>Ov. met.</i>	Ovid, Metamorphosen
<i>Ov. trist.</i>	Ovid, <i>Tristia</i>
<i>Pan. Lat.</i>	<i>Panegyrici Latini</i>
<i>Prisc. inst.</i>	Priscian, <i>Institutiones grammaticae</i>
<i>Quint. inst. orat.</i>	Quintilian, <i>Institutio oratoria</i>
<i>Sidon. epist.</i>	Sidonius Apollinaris, <i>Epistulae</i>
<i>Stat. silv.</i>	Statius, <i>Silvae</i>
<i>Suet.</i>	Sueton, <i>De vita Caesarum</i>
<i>Ven. Fort. carm.</i>	Venantius Fortunatus, <i>carmina</i>

Verg. *aen.*

Vergil, *Aeneis*

Verg. *ecl.*

Vergil, Eklogen

Sach-, Orts- und Personenregister

- adlocutio 240
adventus 12, 15, 156–158, 168, 170, 180, 241, 273, 298
agency 70
Akrostichon 81, 82, 133, 220, 222, 224, 245, 249, 250, 253, 254, 312, 313
alea 322
Alexander der Große 198, 265
Alkuin 5
Ammianus Marcellinus 172
Apoll 22, 64, 80, 110, 112–114, 123, 130, 132, 137, 142, 178, 183, 189, 202, 203, 209, 289–293, 295–301, 303, 310
Apollonios Rhodios 209
Arat 312
Arbitrarität 37, 44
Arcus Novus 237
audacia 142
Augustinus 9, 10, 12, 13, 98, 118
Augustus 134, 159, 186–188, 224
Aurelian 266
aureum saeculum 150, 151, 153, 195, 199, 257, 258, 284, 289
Ausonius 12, 19, 20, 43, 119–121, 131, 208, 304, 311, 315–318, 332
Autun 293, 296

Bacchus 224, 283–286
Basilius 120
Bassus 22, 312
Brettspiel 318–321, 332, 333
Buchgestaltungspraxis 98

Caesarea 98, 99
Calvus 131
Capitalis quadrata 99, 100, 109
Capitalis rustica 99
cardo maximus 229, 230
carmen cancellatum 4–6, 22, 33, 50, 73–75, 78, 79, 83, 90, 92, 101, 103, 111, 115–117, 126, 132, 135–137, 143, 145, 146, 151, 152, 175, 176, 182, 183, 186, 188, 194–196, 201, 208–210, 213, 220–223, 253, 275, 285–287, 291–293, 307, 308, 310, 314, 320, 325, 328, 332, 336, 338
carmen figuratum 4
carmen quadratum 4

Cassiodor 98
Catull 131, 311
Cento 41, 97, 228, 315–319, 332, 333, 338
Ceres 211, 224
Chrysopolis 215
Cicero 10, 19, 118
Claudian 16, 119–121, 165, 215–217
Claudius Gothicus 88, 103, 152, 261, 309
clipeus virtutis 187–194, 203
Codex 5, 75, 91, 93, 94, 96–99, 103, 106, 107, 109, 110, 121, 122, 124, 146–148, 166, 179, 248, 326
Codex Argenteus 98
Codex Salmasianus 22, 60, 84
Codex Sinaiticus 99
comes 11, 266
comes sacrarum largitionum 160
congiarium 159, 240
Constans 200
Constantia 22
Constantinus 2, 17, 85, 102, 108, 113, 114, 155, 156, 163, 168, 173, 175, 200, 262, 267
Constantius 200
Constantius Chlorus 103, 134, 153, 261, 309
Cornelius Nepos 311
corona civica 187
corona triumphalis 161
Crispus 2, 17, 85, 102, 103, 108, 113, 114, 123, 127, 152, 155, 156, 163, 164, 168, 173, 175, 178, 199, 200, 215, 261, 288–290, 309

De alea 318, 319, 329, 333
decennalia 12, 85, 102, 103, 108, 155, 175, 177, 180, 181, 238
decumanus maximus 229, 230
Demeter 209, 293, 303
dies imperii 12, 153–155, 159, 162, 172, 173, 210, 295–297, 335
dies natalis 12, 335
dies nuptialis 12
différance 38, 44
Diokletian 10, 11, 100, 155, 158, 159, 172, 231–233, 237, 298
Diokletianspalast 231, 233, 234
Diptychon 101, 102, 119, 120
Domitian 129
domus divina 152, 164

- donativum 160, 267
 duodecim scripta 319–324, 328, 329, 331, 332

 Epinikion 185
 Eusebius von Caesarea 3, 11, 98, 125, 133, 156, 162, 173, 207, 266

 Fausta 2, 154, 155, 200
 Filocalus-Kalender 331
 Firmicus Maternus 257
 Fragmentierung 31, 148, 226–229, 244, 338
 Franken 2, 264, 288, 290

 Galerius 154
 Geschenkcodex 21, 56, 90, 100, 102–104, 106–108, 149, 150, 152, 153, 164, 168, 169, 171, 174–176, 205, 207, 214, 218, 261, 279, 334, 338
 Goten 264, 288, 309
 Grand 295, 296
 Gratian 119

 Hadrian 239, 241
 Helena 127, 261
 Hercules 172
 Herculus 11
 Hieronymus 98, 104, 118
 Historia Augusta 333
 höfisches Zeremoniell 11, 88, 120, 160, 168, 265
 Homer 128, 131, 143, 144, 209
 Honorius 119
 Horaz 130, 133
 Hrabanus Maurus 5
 hydraulis 165, 166, 168, 170, 172

 ingenium 310
 ingressus 156, 158, 273
 inventio 13, 19, 74, 135, 136, 141, 163, 335
 invictus 81, 181
 Isometrie 4
 Iterabilität 34, 39, 40, 45

 Janus 277
 Julian 2
 Jupiter 11, 157, 161, 172, 266, 285

 Kallimachos 131, 209, 292, 293, 302, 303
 Kalliope 121, 122, 289, 290

 Kombinatorik 46, 55, 60, 62, 63, 243, 247, 248, 258, 260
 Kompositkunst 7, 149, 227, 237
 Konstantinopel 98, 155, 196, 277, 278
 Konstantinsbogen 7, 180, 197, 198, 238, 239, 243, 244, 338
 Kybele 22

 labarum 194
 labor et lusus 304, 316
 Laevius 131
 Laktanz 3, 133, 207, 318
 Lateran-Basilika 237–239
 laudatio funebris 10
 Laudes Domini 3
 Laus Pisonis 323, 326, 327
 Licinius 123, 155, 188, 189, 197, 198, 215, 218–220, 248, 256, 258, 260, 262–264, 266, 278
 Licinius Licinianus 155
 locus Archimedeus 315
 ludere 304, 311, 312, 314, 316–319, 338
 ludus duodecim scriptorum 321
 ludus latruncularum 321, 323, 324, 326–329, 333
 Lukrez 42
 Luna 120, 240, 243

 Magisches Quadrat 248
 Mailand 9, 238, 240, 298
 Manlius Theodorus 165
 Marc Aurel 241
 Markus 22, 83, 88, 89
 Mars 264
 Marseille 295
 Martial 108, 129
 Maxentius 2, 154, 157, 173, 188, 197, 198, 228, 236, 237, 239, 269
 Maximian 2, 10, 11, 134, 154, 158, 172, 173, 232, 265, 295, 296, 298
 Maximinus Daia 159
 memoria 175, 177, 338
 Menander Rhetor 13, 334
 Mesostichon 81, 82, 195, 220, 222, 245, 249, 250, 252, 253, 260, 273
 Meta-Intext 78–80, 85, 91, 108, 109, 111, 112, 114, 123, 131, 177–180, 182, 183, 214
 Metalektüre 59, 63
 Minervina 156
 Monosticha der zwölf Weisen 318, 319, 333

- Nazarius 2, 17, 155, 156, 200, 257
 Nemesian 3, 134
 Nero 165
 Nikander 312
 Nikomedien 104, 153, 161, 173
- opus interrassile 234, 235, 332, 338
 opus sectile 234, 338
 Ostia 321, 322
 ostomachion 304, 315–317
 Ovid 105, 107, 130
- Pacatus 1, 10, 19
 pagina 6, 71, 73–77, 79, 84–86, 103, 109, 110, 114, 115, 179, 193, 213, 235, 312
 Palamedes 324
 palatium sacrum 231
 Panegyrici Latini 2, 3, 5, 10, 157, 163, 173, 186, 238, 300, 335, 337
 πανηγυρικός λόγος 1
 Paulinus von Nola 19
 performance 25, 26, 42, 66, 67, 69–71, 86, 88, 112, 131, 163, 167, 175, 182, 193, 194, 205, 217, 221–223, 225, 286
 performative turn 25, 67
 Permutation 54–58, 60, 62, 64, 65, 323, 325–328
 Philocalus-Kalender 156
 Pindar 133
 Plinius der Jüngere 10, 12, 334
 poeta victor 184, 193, 194, 203, 205
 Prachtcodex 95, 96, 98, 102, 109, 197, 225, 336
 Priscian 209
 Proba 316
 Proserpina 119
 Proteusvers 76
 provectio 12
- quindecennalia 2, 12, 17, 155
 quinquennalia 2, 12, 154, 156, 293, 298
 Quintilian 115, 118, 331
 Quintus 22
- Rätsel 148
 Rätselepigramm 318
 Rede an die Versammlung der Heiligen 133
 Rhetorica ad Herennium 10
 Rom 95, 102, 103, 118, 149, 150, 153–157, 161, 168, 170, 171, 173, 174, 187, 189, 198, 213, 223, 237–240, 249, 265, 271, 272, 285, 323
 Roma 132, 172, 173
 romanitas 19
 Rufinus 118
- Sarmaten 177, 264, 288, 321, 327, 329
 Scaevola 331
 scholia 3, 84, 85, 279
 scriptio continua 100, 101
 scrupus 56, 113, 208, 303, 304
 scruposus 56, 113, 208, 303
 Sedulius Scottus 5
 self-fashioning 16, 33, 81, 87, 182, 204, 337
 Servius 90
 Severus 154
 Sidonius Apollinaris 331
 Sirmium 264, 267, 321
 Sol 120, 180, 181, 238, 240, 243, 268, 269, 272, 273, 277, 300, 301
 Sol invictus 121, 152, 181, 265–267, 269, 285, 296, 300, 337
 sparsio 156, 161
 sphragis 312, 313
 Spiel 148
 Spielbrettepigramm 318
 Spolienkunst 23, 227
 spolium 7, 228, 235–241, 244, 268
 stomachion 315
 Symmachus 19
 Symphosios 318
 Synästhesie 7, 227, 229, 336, 338
- tabula 323, 324
 Tabulae Iliacae 49
 technopaignion 4, 73, 77
 Telestichon 81, 82, 220, 222, 224, 245, 249, 250, 253
 Tempel des Romulus 237
 tessera 230, 231
 Thalia 96, 97, 101, 102, 106, 107, 121, 201
 Theoderich II. (Westgotenkönig) 331
 Theodosius 19, 173, 331
 Thessaloniki 215, 264, 300
 Tiberius Victor Minervius 331
 toga gemmata 119
 toga palmata 120
 toga picta 161
 toga triumphalis 157
 trabea 119, 120

- Trajan 241
 tricennalia 155
 Tricennalienrede 11, 156, 162, 266
 Trier 295, 296
 Triumphzug 157, 159, 168–172, 264
 tunica palmata 161
- Umrissgedicht 4, 312
- Valentinian I. 172, 316, 332
 Valentinian II. 9
 variatio 229
 varietas 243
 vates 92, 131, 132, 136, 146, 279, 292, 293, 325
 Venantius Fortunatus 5
 Vergil 128, 130, 131, 133, 143, 144, 186, 209, 218, 219, 312, 315, 324
 Vergilius Augusteus 109
 Vergilius Romanus 75, 99, 100
 Vergilius Vaticanus 75, 99
 versus anacyclicus 54, 59, 60, 84, 136
 vicennalia 12, 95, 102–105, 108, 109, 126, 149, 150, 152, 153, 155–157, 160–164, 167, 168, 170, 172, 173, 175–177, 179, 183–185, 188, 189, 193, 197, 200, 201, 204–206, 214, 217, 218, 320, 335, 338
 Victoria 161, 172, 181, 183, 193, 215, 269, 296
 Villa del Casale 231–234
 Virtus 290
 vota imperii 159, 295
 vota soluta 159, 177, 272
 vota suscepta 159, 177, 272
- Webmetaphorik 41, 55, 64, 85, 95, 97, 101, 115–118, 120, 130, 183, 201, 202
 Widmungsepigramm 108, 109, 147
 Wulfila 98
 Würfelturm 329, 331

Stellenregister

Anthologia Latina

8	319 (Anm. 31)
8.78	333 (Anm. 82)
8.79	333 (Anm. 82)
8.80	333 (Anm. 82)
8.84	333 (Anm. 82)
8.92–93	329
8.105	333 (Anm. 82)
8.110	333 (Anm. 82)
8.112	333 (Anm. 82)
70	318 (Anm. 27)
70.1	324 (Anm. 52, 325)
70.1–3	324 (Anm. 51)
70.3	324
70.11	324
182–185	318 (Anm. 27)
185.3	326 (mit Anm. 60)
185.7	332
185.7–8	332 (Anm. 81)
185.8	333
281	318 (Anm. 29)
495	319 (Anm. 32)
495–638	318 (Anm. 28)
498	333 (Anm. 82)
501	319 (Anm. 32)
502	333 (Anm. 82)
506	319 (Anm. 32)

Augustinus

<i>conf.</i>	
6.6.9	9 (mit Anm. 35), 10 (Anm. 36), 13
<i>c. Faust.</i>	
13.618	98 (Anm. 49)

Augustus

<i>res gest.</i>	
34	187 (Anm. 159)

Ausonius

<i>cen. nupt.</i>	
<i>praef.</i> 8–17	316 (Anm. 22)
<i>praef.</i> 17	332 (Anm. 79)
<i>praef.</i> 31–41	304 (Anm. 258) 315 (Anm. 18)
<i>ep.</i>	
68–75	119, 229 (Anm. 10)

grat. act.

11	119 (Anm. 151) 120 (Anm. 153)
----	----------------------------------

prof.

14.9	17 (Anm. 70)
------	--------------

techn.

<i>praef.</i> 1.7	4 (Anm. 17)
<i>praef.</i> 1.7–13	304 (Anm. 258) 316 (Anm. 23)
<i>praef.</i> 1.9–10	317 (Anm. 24)
<i>praef.</i> 1.10	304 (Anm. 258) 316 (Anm. 23)
<i>praef.</i> 1.11–13	304 (Anm. 260)
<i>praef.</i> 2.12	208 (mit Anm. 229) 304 (Anm. 258)

Callimachos

<i>h.</i>	
2.9–11	292 (Anm. 216)
2.105–106	303 (Anm. 252)
2.105–113	131 (Anm. 189)
2.106	209
2.108–109	209 (Anm. 237) 303 (Anm. 253)
2.108–112	293 (Anm. 218) 302 (Anm. 251)
2.110–112	209 (Anm. 236) 303 (Anm. 254)
2.113	293 (Anm. 217)

Cassiodor

<i>hist. ecl. trip.</i>	
2.16.3	98 (Anm. 51), 99

Catull

1	311 (Anm. 4)
50.1–6	311 (Anm. 3)

CIL

6.1139	239 (Anm. 46)
--------	---------------

Cicero

<i>fin.</i>	
2.3.10	243 (Anm. 57)

Claudian

<i>bel. Get.</i>	
271–277	215 (Anm. 256)

in Eu.

1.424–427	215 (Anm. 256)
<i>pan. III Con. Hon.</i>	16 (Anm. 65)
<i>pan. IV Con. Hon.</i>	
419–426	215 (Anm. 256)
585–601	119 (Anm. 150)
<i>pan. Man. Theod.</i>	
42–60	215 (Anm. 256)
316–319	165 (Anm. 67)
<i>carm. min.</i>	
33–39	119, 229 (Anm. 10)
<i>rapt. Pros.</i>	
<i>praef. 1</i>	216 (Anm. 264)
<i>praef. 1.2</i>	217 (Anm. 267)
<i>praef. 1.5</i>	216
<i>praef. 1.11–12</i>	217 (Anm. 266)
1.246–275	119 (Anm. 149), 120
2.40–54	119 (Anm. 149), 120

Codex Iustinianus

9.9.29.4	257 (Anm. 93)
----------	---------------

Codex Theodosianus

10.8.3	156 (Anm. 30)
16.5.2	156 (Anm. 30)

Columella

3.11.2	209 (Anm. 233)
--------	----------------

Diocletian

<i>edict.</i>	
7.39–40	100 (Anm. 58)

Eusebius

<i>Vita Const.</i>	
1.8	159 (Anm. 45)
4.7–8	159 (Anm. 45)
4.50	159 (Anm. 45)
4.36	98 (Anm. 51)

Firmicus Martenus

<i>Math.</i>	
2.29	257 (Anm. 95)

Hieronymus

<i>epist.</i>	
22.32.1	98 (Anm. 49)
107.12.1	98 (Anm. 49)
<i>chron.</i>	
<i>ad anno 329</i>	104 (Anm. 84)

Historia Augusta

<i>Proc.</i>	
13.2	333 (Anm. 82)

Horaz

<i>epist.</i>	
2.1.219	130 (Anm. 184)
<i>carm.</i>	
3.30.13–14	130 (Anm. 184)
4.2.5–8	133 (Anm. 197)
<i>carm. saec.</i>	224 (Anm. 296)

Martial

<i>praef. 8</i>	129 (Anm. 176)
7.1–2	13 (Anm. 56)
7.5–6	13 (Anm. 56)
7.8	13 (Anm. 56)
8.8	277 (Anm. 165)
12.94	196 (Anm. 186)

Laus Pisonis

193	326
197	326
203	323 (Anm. 45)
205–208	327 (Anm. 62)

Optatian

<i>Epist. Const.</i>	124–141
1	41 (Anm. 101)
	91 (Anm. 17)
	128 (mit Anm. 175)
	131, 143
1–2	128 (Anm. 174)
2	131 (mit Anm. 187/188)
3	131 (Anm. 190)
3–4	131 (Anm. 186)
5	125 (Anm. 167)
	129 (Anm. 178)
	133 (Anm. 197)
5–7	132 (Anm. 194)
6	125, 133
7	133
8	129 (Anm. 178), 135
8–9	132 (Anm. 193)
	135 (Anm. 205)
9	135, 336 (Anm. 4)
10	80, 118 (Anm. 142)
	137 (Anm. 212),
	139 (Anm. 222)

10–11	136 (Anm. 209)		96 (Anm. 38)
	143 (Anm. 232)		117 (Anm. 130)
11	43 (Anm. 110)	1.4	42 (Anm. 104), 96
	91 (Anm. 17)	1.5	96 (Anm. 42)
	137 (Anm. 210–212)		174 (Anm. 108)
	139 (Anm. 220–222), 140	1.6	96
12–14	138 (Anm. 214/216)	1.7	102, 107 (Anm. 92), 109
13	139, 141	1.7–8	326 (Anm. 59)
14	129 (Anm. 179)	1.7–10	95, 102 (mit Anm. 74),
	139 (mit Anm. 217)		104, 105 (mit Anm. 85),
	140 (Anm. 224)		107, 122 (Anm. 158), 149
		1.8	91 (Anm. 19), 102, 109
<i>Epist. Porf.</i>	124–128, 141–146	1.9	107 (mit Anm. 93)
1	143		107 (Anm. 93)
1–2	141	1.9–10	144 (Anm. 235)
2	89 (Anm. 5), 90	1.10	106
	91 (Anm. 19)	1.11	131 (Anm. 191)
	118 (Anm. 141), 129	1.11–12	326 (Anm. 59)
	142 (mit Anm. 227)	1.11–14	106 (Anm. 90)
	291 (Anm. 213)	1.13	107
	336 (Anm. 3)	1.14	107
3	125, 129 (Anm. 181)	1.15	106
	141 (mit Anm. 226) 143,	1.15–16	106
	145	1.15–18	95, 106 (Anm. 91), 149
4	91 (Anm. 19), 143	1.16	107
4–6	143 (Anm. 233)	1.17–18	96 (Anm. 39)
5	129 (Anm. 180)	1.18	106, 117 (Anm. 130)
	302 (Anm. 250)		
6	143, 144 (mit Anm. 234/	2	245–260
	236)	2.1	90 (Anm. 12)
7	142 (Anm. 228)		131 (Anm. 191)
7–8	145		200 (Anm. 204), 249–250,
8	91 (Anm. 19)		253–254, 259
	130 (mit Anm. 183/185)		291 (Anm. 213)
	142 (Anm. 228)	2.1–8	258 (Anm. 99)
9	142 (Anm. 228)	2.2	90 (Anm. 8)
	145 (mit Anm. 240)	2.2–3	91 (Anm. 19)
		2.2–8	249 (mit Anm. 76), 259
<i>carm.</i>		2.3	250 (mit Anm. 77)
1	94–107	2.3–4	250
1.1	96, 101 (Anm. 70)	2.4	90 (Anm. 7), 250
1.1–2	97 (mit Anm. 44)	2.5	250
1.1–6	95 (mit Anm. 36)	2.5–6	259 (Anm. 102)
	109 (Anm. 100), 149	2.8–18	249–250, 251 (Anm. 79),
	326 (Anm. 59)		254, 259
1.2	91 (Anm. 14)	2.9	131 (Anm. 191)
	91 (Anm. 19), 96, 107	2.10–12	258 (Anm. 101)
	201 (Anm. 206)	2.11–12	132 (Anm. 191)
1.3	96 (mit Anm. 39)		142 (Anm. 230)
1.3–4	42 (Anm. 103)	2.12	251

2.12–13	44 (Anm. 117) 96 (Anm. 40), 251	3.4–5	132 (Anm. 191)
2.12–17	251 (Anm. 80)	3.5	91 (Anm. 19)
2.12–18	80 (Anm. 261)	3.7	90 (Anm. 10) 129 (Anm. 182) 131 (Anm. 191)
2.13	91 (Anm. 19), 251–253	3.8	90 (Anm. 10)
2.14	42 (Anm. 103), 251 252 mit (Anm. 84)	3.9	90 (Anm. 10)
2.15	252 (Anm. 84)	3.10–11	291 (Anm. 213)
2.15–16	252	3.13	90 (Anm. 7) 118 (Anm. 138)
2.15–17	116 (Anm. 130)	3.13–18	80 (Anm. 261)
2.16	252 (mit Anm. 84)	3.15	91 (Anm. 19)
2.16–17	252	3.15–16	116 (Anm. 125)
2.17	252 (mit Anm. 84)	3.17	111 (Anm. 106) 116 (Anm. 130)
2.18	131 (Anm. 191) 200 (Anm. 204), 249 252 Anm. 83, 255, 259 291 (Anm. 213)	3.18	81 (Anm. 263)
2.19	256	3.19–21	129 (Anm. 182)
2.19–30	249, 255 (mit Anm. 86), 257 (Anm. 97, 259)	3.20–21	111 (Anm. 108) 142 (Anm. 230)
2.20	256	3.22–24	129 (Anm. 182)
2.21	256	3.23	131 (Anm. 191)
2.21	256	3.24	91 (Anm. 19)
2.21–22	256	3.24–25	136 (Anm. 207)
2.22	256 (Anm. 90)	3.25	118 (Anm. 138)
2.23	256	3.27	113 (Anm. 113)
2.25	248, 260 (Anm. 105)	3.28	91 (Anm. 17) 116 (Anm. 130) 129 (Anm. 182)
2.26	129 (Anm. 182), 256	3.28–29	91 (Anm. 19)
2.26–27	256	3.29	96 (Anm. 40)
2.27–28	256 (Anm. 89)	3.30	80, 91 (Anm. 18) 118 (Anm. 142) 140 (Anm. 222)
2.28	256	3.31	129 (Anm. 182) 142 (Anm. 228)
2.29–30	256 (Anm. 91), 257	3.32	91 (Anm. 19)
2.31–32	259 (Anm. 103)	3.33	73 (Anm. 236)
2.31–34	259	3.33–35	116 (Anm. 126)
2.31–35	249, 258 (Anm. 99)	3.35	42 (Anm. 106) 92 (Anm. 23) 227 (Anm. 1)
2.32–33	258 (Anm. 100)	3.i.1	78, 91 (Anm. 19) 92 (Anm. 22)
2.34	259 (Anm. 103)	3.i.1–2	81 (Anm. 263)
2.35	131 (Anm. 191) 200 (Anm. 204), 249, 259 291 (Anm. 213)	3.i.2	78
2.i.1	131 (Anm. 191) 200 (Anm. 204) 245 (Anm. 65), 249–250, 253, 291 (Anm. 213)	3.i.3	42 (Anm. 106) 92 (Anm. 23) 116 (Anm. 126) 142 (Anm. 228) 227 (Anm. 1)
2.i.2	246 (Anm. 68) 257 (mit Anm. 96) 258 (Anm. 98)		
3.1	78, 81 (Anm. 263) 92 (Anm. 22)		

3.i.4	73 (Anm. 236) 92 (Anm. 23) 142 (Anm. 231)	5.7–8	80 (Anm. 261) 179 (Anm. 124)
3.i.5–6	131 (Anm. 191)	5.8	178 (Anm. 120)
4	107–124	5.9	90 (Anm. 10)
4.1	43 (Anm. 115) 85 (Anm. 278) 108 (mit Anm. 96), 109, 121	5.10	179
4.1–4	110 (mit Anm. 103)	5.10–11	179 (Anm. 127)
4.2	42 (Anm. 104) 73 (Anm. 236), 80 85 (Anm. 279) 111 (Anm. 105), 112, 120– 121	5.11	176 (Anm. 111), 179–180
4.3	121	5.11–12	184 (Anm. 145)
4.3–4	84 (Anm. 274), 110 114 (Anm. 117)	5.13–15	159 (Anm. 46)
4.5	110, 112, 121	5.15–16	123 (Anm. 162)
4.5–6	113		147 (Anm. 241)
4.5–8	110, 112 (mit Anm. 112), 113	5.16	311 (Anm. 1), 312
4.6	113 (Anm. 116), 114 277 (Anm. 168)	5.17	182
4.7	92 (Anm. 23), 114, 121, 179 (Anm. 125)	5.17–18	183 (Anm. 141)
4.8	110, 114, 121	5.19	182 (mit Anm. 138)
4.9	73 (Anm. 236), 110 113 (Anm. 114), 114–115, 120, 122–123	5.19–20	182 (Anm. 137) 282 (Anm. 186)
4.9–10	110, 114 (mit Anm. 119), 121 (mit Anm. 157) 144 (Anm. 235)	5.20	91 (Anm. 19) 182 (mit Anm. 138), 183
4.10	110 (Anm. 102), 121–122	5.21	123 (mit Anm. 162) 183 (Anm. 142), 184
5	175–184	5.21–27	122 (Anm. 159), 123 182 (mit Anm. 139)
5.1	90 (Anm. 10/12) 157 (Anm. 38) 180 (mit Anm. 129), 181, 184	5.22	91 (Anm. 19), 123, 183
5.1–6	114 (Anm. 118), 180	5.22–26	80 (Anm. 261)
5.2–6	123 (Anm. 162) 181 (Anm. 136)	5.23	123 (Anm. 161) 142 (Anm. 228)
5.6	90 (Anm. 10) 123 (Anm. 162)	5.24	91 (Anm. 17) 118 (Anm. 138), 123 129 (Anm. 182) 183 (mit Anm. 144), 184
5.6–7	178	5.25	91 (Anm. 19) 92 (Anm. 23), 123, 179, 183
5.6–8	177 (Anm. 118)	5.26	92 (Anm. 23), 123, 179 183 (Anm. 143)
5.7	91 (Anm. 19) 178 (mit Anm. 119)	5.27	96 (Anm. 40)
		5.28–29	147 (Anm. 241)
		5.28–30	123 (Anm. 162) 178 (Anm. 119)
		5.28–32	114 (Anm. 118)
		5.30–34	178 (Anm. 119)
		5.33	90 (Anm. 10) 178 (Anm. 119)
		5.34–35	178 (Anm. 123) 291 (Anm. 213)
		5.i.1	111 (Anm. 108) 117 (Anm. 130) 142 (Anm. 230) 180 (mit Anm. 130)

5.i.1–3	178 (Anm. 121)	6.i.2	91 (Anm. 19)
5.i.1–4	108, 114, 177–178	6.ii	326
5.i.2	44 (Anm. 117) 129 (Anm. 182)	6.schol.3	328 (mit Anm. 66)
5.i.3	80 (Anm. 262), 182	7	184–195
5.i.4	80 (Anm. 262) 112 (mit Anm. 111) 178 (Anm. 123)	7.1	90 (Anm. 9), 90 (Anm. 12), 186, 187
6	320–329	7.1–3	185 (Anm. 149)
6.1	218 (Anm. 273), 325	7.2	186
6.1–2	142 (Anm. 230)	7.2–3	186
6.1–4	324 (Anm. 55)	7.3–4	185 (Anm. 148), 193
6.1–13	80 (Anm. 261)	7.3–5	129 (Anm. 182)
6.2	78 (Anm. 257) 91 (Anm. 19) 113 (Anm. 116) 116 (Anm. 125) 321 (Anm. 37), 325–326	7.5	189, 291 (Anm. 213)
6.3	96 (Anm. 40), 325–326	7.5–6	189
6.3–4	323 (Anm. 44), 325	7.5–7	189 (Anm. 164)
6.4	325, 326	7.6	191
6.5	89	7.7	91 (Anm. 19) 92 (Anm. 23), 189
6.5–6	89 (Anm. 3)	7.8	132 (Anm. 191) 142 (Anm. 229) 187 (Anm. 158), 191
6.6	80, 89	7.8–12	80 (Anm. 261)
6.7	91 (Anm. 19) 112 (Anm. 110)	7.9	91 (Anm. 19)
6.8	80, 116 (Anm. 130) 253 (Anm. 85)	7.11	96 (Anm. 40) 192 (mit Anm. 170)
6.9	116 (Anm. 130)	7.11–12	44 (Anm. 117) 73 (Anm. 236), 190 192 (mit Anm. 168/170) 193 (Anm. 172)
6.9–13	327 (Anm. 65)	7.12	111 (Anm. 109) 117 (Anm. 130), 192
6.10	253 (Anm. 85)	7.13	298 (Anm. 240)
6.12	58 (Anm. 184) 116 (Anm. 130), 328	7.13–19	144 (Anm. 237) 192 (Anm. 167)
6.13	111 (Anm. 108) 328 (Anm. 67)	7.15	194
6.14	91 (Anm. 18)	7.16	129 (Anm. 182) 192 (Anm. 167)
6.14–15	113 (Anm. 116)	7.19	132 (Anm. 191)
6.15–16	178 (Anm. 119)	7.20–22	186 (Anm. 152)
6.17	131 (Anm. 191)	7.21	186 (Anm. 152)
6.18	321	7.23	187 (Anm. 156/158)
6.22	91 (Anm. 19)	7.26	187 (Anm. 158)
6.32	113 (Anm. 114) 118 (Anm. 139)	7.27	90 (Anm. 8) 193 (Anm. 173)
6.33	176 (Anm. 112)	7.27–30	129 (Anm. 182)
6.33–34	44 (Anm. 117)	7.27–32	193
6.34	92 (Anm. 23)	7.28	190, 191 (Anm. 166)
6.34–35	129 (Anm. 182)	7.29–30	193 (Anm. 174)
6.i.1	116 (Anm. 128) 325 (Anm. 325)	7.30	187 (Anm. 158) 191 (Anm. 166)

7.31	176 (Anm. 111), 185, 194–195	8.i.1–2	91 (Anm. 16)
7.31–32	193 (Anm. 175)	8.i.2	78 (Anm. 254)
7.32	188, 193 (Anm. 173)		91 (Anm. 16)
7.35	187 (Anm. 156/158)		117 (Anm. 130)
7.i.1	192, 298 (Anm. 240)	9	195–205
7.i.1.a–b	187 (Anm. 158), 192	9.1	68 (Anm. 215), 78,
7.i.1.a–d	190		185 (Anm. 147)
7.i.1c–d	187 (Anm. 157)		195 (Anm. 179)
7.i.1–2	190		196 (Anm. 185)
7.i.1/2a+c	191 (Anm. 165)		197 (Anm. 188), 201–202,
7.i.1/2b+d	191 (Anm. 165)		204
7.i.2.a–b	187 (Anm. 158)	9.1–8	196
7.i.2.a–d	191	9.2	176 (Anm. 111), 185
7.i.3	190, 191 (Anm. 165)		197 (mit Anm. 188)
	192 (171)		200 (Anm. 204)
7.i.4a–b	187 (Anm. 156/158)	9.2–8	197 (Anm. 189)
7.i.4b+d	187 (Anm. 158)	9.3–4	198 (Anm. 192)
7.i.4c–d	187 (Anm. 158)	9.3–5	197
7.i.4–5	190–191	9.4	198
7.i.4/5a+c	191 (Anm. 165)	9.4–5	198 (Anm. 192)
7.i.4/5b+d	191 (Anm. 165)	9.5–6	118 (Anm. 139)
7.i.5a–b	187 (Anm. 156/158)	9.6	198–199
7.i.5a–d	187 (Anm. 156/158)	9.6–8	199
7.i.5b+d	187 (Anm. 158)	9.7	199 (mit Anm. 198)
7.i.5c–d	187 (Anm. 158)	9.8	199 (mit Anm. 199)
7.i.8	192	9.9–10	68 (Anm. 215)
		9.9–14	80 (Anm. 261), 200
8.1	90 (Anm. 9)		201 (Anm. 207), 202
	136 (Anm. 207)	9.9–22	200
	298 (Anm. 240)	9.10	185 (Anm. 147)
8.1–2	92 (Anm. 23)		195 (Anm. 179), 201
8.1–3	317 (Anm. 24)	9.11	91 (Anm. 19)
8.2	43 (Anm. 115/116)		118 (Anm. 138)
	78 (Anm. 254)		201 (mit Anm. 208)
8.3	178 (Anm. 119)		202 (mit Anm. 211)
8.5	152	9.12	201
8.6–22	152 (Anm. 6)	9.13	116 (Anm. 125), 201
8.7	291 (Anm. 213)		202 (mit Anm. 210/211)
8.13–14	147 (Anm. 241)	9.13–14	73 (Anm. 236)
8.14–17	152	9.14	91 (Anm. 19)
8.17	116 (Anm. 128)	9.15–22	200, 202 (Anm. 212)
8.17–18	88 (Anm. 1)	9.16–17	129 (Anm. 182)
8.18	88 (Anm. 1)	9.17–22	68 (Anm. 215)
	116 (Anm. 128)	9.18	68 (Anm. 215)
8.21–24	129 (Anm. 182)	9.19	201 (Anm. 209), 203
8.24	292 (Anm. 213)	9.20	68 (Anm. 215)
8.25–26	129 (Anm. 182)		142 (Anm. 230)
8.i.1	43 (Anm. 115)		203 (mit Anm. 213)
	73 (Anm. 236)	9.20–21	68 (Anm. 215)

9.21	68 (Anm. 215)		301 (Anm. 244)
	185 (Anm. 147)		302 (Anm. 247)
	195 (Anm. 179), 203	10.1–2	291 (Anm. 212), 298
9.23	199 (Anm. 201)	10.1–3	301
9.23–30	199 (Anm. 200)	10.1–8	289, 290 (mit Anm. 207)
9.24	91 (Anm. 19)	10.1–11	80 (Anm. 261)
	261 (Anm. 109)	10.1–13	289
9.26–27	200 (Anm. 203)	10.2	291
9.27	91 (Anm. 19)	10.2–3	118 (Anm. 138)
	130 (Anm. 185)		129 (Anm. 182), 291
9.27–29	129 (Anm. 182)	10.2–4	291 (Anm. 211)
	200 (Anm. 202)	10.3	291–292, 307 (Anm. 273)
9.28	200 (Anm. 205)	10.4	111 (Anm. 107)
9.31	200 (Anm. 204)	10.6	200 (Anm. 204)
9.31–34	200 (Anm. 204)		289 (Anm. 204), 292
9.32	200 (Anm. 204)		307 (Anm. 273)
	298 Anm. 240	10.6–7	118 (Anm. 137)
9.32–33	200 (Anm. 204)		118 (Anm. 143)
9.34	200 (Anm. 205)		129 (Anm. 182)
9.35–36	195 (Anm. 182)		139 (Anm. 222)
9.36	195 (mit Anm. 181)		292 (Anm. 214)
9.i.1	68 (Anm. 215)		310 (Anm. 283)
	117 (Anm. 130)	10.7	53 (Anm. 171), 80
	185 (Anm. 147)		291 (Anm. 208), 292
	195 (Anm. 179)	10.9	91 (Anm. 19)
	196 (Anm. 184)		92 (Anm. 22)
	197 (Anm. 188)		316 (Anm. 23), 302–304
	203 (Anm. 214)	10.9–10	113 (Anm. 113), 303
	204 (mit Anm. 216)	10.9–11	289, 301, 302 (Anm. 248),
9.i.2	91 (Anm. 19), 138		303, 304 (Anm. 259)
	178 (Anm. 119), 199		314 (Anm. 15/16)
	200 (Anm. 204)	10.10	304 (mit Anm. 257)
	203 (mit Anm. 214)		311 (Anm. 1), 312
9.i.2–3	129 (Anm. 182)	10.11	302–303, 305 (Anm. 262),
	138 (Anm. 215)		311 (Anm. 286), 314
9.i.2–4	202	10.12–13	288 (Anm. 202/203), 289
9.i.2–5	203 (Anm. 215)	10.13–14	306 (Anm. 266)
9.i.3	136 (Anm. 207)	10.13–17	305 (Anm. 265)
9.i.4	80 (Anm. 261)	10.13–19	289, 305
	96 (Anm. 40)	10.13–34	289, 305
	117 (Anm. 133)	10.14	141, 301 (Anm. 244)
	195 (mit Anm. 181), 196,		302 (Anm. 247), 306–307
	203	10.14–15	306 (Anm. 268)
9.i.5	91 (Anm. 19)	10.15	289 (Anm. 205)
	116 (Anm. 130)		292 (Anm. 215), 307
	117 (Anm. 132), 202, 204	10.15–16	129 (Anm. 182)
10	288–314		140 (mit Anm. 225), 141
10.1	291 (mit Anm. 209), 292,		305 (Anm. 264)
	311 (Anm. 286)	10.16	306 (Anm. 269), 307
			140, 306

10.16–17	88 (Anm. 1)	10.i.3–6	310
	118 (Anm. 141), 306	10.i.4	140, 290 (Anm. 206)
10.17–10	307 (Anm. 274)	10.i.4–6	140
10.17–18	142 (Anm. 230)	10.i.5	140, 197 (Anm. 190)
10.18	129 (Anm. 182)		290 (Anm. 206)
	131 (Anm. 191)	10.i.5–6	310 (Anm. 282)
	136 (Anm. 207)	10.i.6	140, 290 (Anm. 206)
	292 (Anm. 215), 308, 310	10.schol.	301 (Anm. 245)
10.19	310		
10.20	301 (Anm. 244)	11	217–223
	302 (Anm. 247)	11.1	218 (Anm. 274), 220,
	305 (Anm. 264)		222–223
	308 (Anm. 276)	11.1–4	218
10.20–23	289, 305, 308	11.2–3	219, 223 (Anm. 290)
10.20–34	289	11.3	91 (Anm. 19), 219
10.21	90 (Anm. 9)	11.4	132 (Anm. 191)
10.21–22	308 (Anm. 276)		219 (Anm. 275)
10.22	298 (Anm. 240)	11.4–9	219 (Anm. 279), 221
10.22–23	176 (Anm. 113)	11.5	220, 222
10.24	289 (Anm. 204)	11.5–6	220 (Anm. 280)
	311 (Anm. 286)	11.7	220
	301 (Anm. 244)	11.7–8	81 (Anm. 263), 220, 222
	302 (Anm. 247)	11.8	220 (mit Anm. 281)
10.24–34	289, 305, 308–309	11.10–11	267 (Anm. 136)
10.25	305 (Anm. 264), 309	11.10–17	221 (Anm. 285)
10.26–27	127 (Anm. 171), 288	11.10–20	221
10.26–29	309 (Anm. 279)	11.12	221 (Anm. 286), 222
10.27	302 (Anm. 247), 309	11.13	298 (Anm. 240)
10.27–28	111 (Anm. 108)	11.16	221 (Anm. 286), 222
10.28	96 (Anm. 40)	11.17	222 (mit Anm. 288)
10.28–31	290	11.17–20	221 (Anm. 287)
10.29	261 (Anm. 109)	11.18	219 (Anm. 277), 222
10.29–30	309 (Anm. 280)	11.18–19	222 (Anm. 289)
10.29–31	309 (Anm. 281)	11.19	222
10.31	309 (Anm. 281)	11.i.1	81, 220
10.32	311 (Anm. 286)	11.i.1–2	222 (Anm. 288)
10.33	309 (Anm. 277)	11.i.1–3	220 (Anm. 283)
10.34	311 (Anm. 286)	11.i.2	81, 220
10.35	79 (Anm. 259), 289–290,	11.i.3	81, 90 (Anm. 8), 220,
	298 (mit Anm. 238/239),		222–232
	301 (mit Anm. 244)		
	302 (Anm. 247)	12	223–226
	310 (Anm. 284)	12.1	90 (Anm. 12), 223
10.i.1	290 (Anm. 206), 308	12.1–5	223 (Anm. 291)
10.i.1–2	140 (mit Anm. 223)	12.2	223–224
10.i.1–6	299 (Anm. 241)	12.2–3	224
10.i.2	290 (Anm. 206), 308	12.3	223
10.i.3	126–127 (Anm. 171), 140,	12.4	223–224
	261 (Anm. 109)	12.6	266 (Anm. 127)
	290 (Anm. 206)	12.7–9	224 (Anm. 294)

12.9	223 (Anm. 292)		129 (Anm. 182)
12.9–10	224 (Anm. 296)		142 (Anm. 228)
12.9–14	223 (Anm. 292)	16.1–6	80 (Anm. 261)
12.10–11	224 (Anm. 296)	16.2–3	136 (Anm. 207)
12.11–12	211 (Anm. 243)	16.5	91 (Anm. 19)
12.12–14	43 (Anm. 115)		116 (Anm. 126)
12.15	121 (Anm. 156), 225	16.6	42 (Anm. 110)
12.15–16	225		43 (Anm. 111)
12.15–18	225 (Anm. 300)		118 (Anm. 138)
12.17	225 (mit Anm. 302)	16.8	91 (Anm. 19)
12.17–18	225 (Anm. 301)	16.12	129 (Anm. 182)
	291 (Anm. 213)	16.21	298 (Anm. 240)
12.18	225 (Anm. 302)	16.29	43 (Anm. 115)
12.i.1	224 (mit Anm. 295)	16.34	147 (Anm. 241)
12.i.2	225	16.38	127 (Anm. 171)
12.i.2–3	224 (Anm. 297)		298 (Anm. 240)
12.i.3	225	16.i.1	82 (Anm. 264)
		16.i.2	82 (mit Anm. 265)
13a.1	90 (Anm. 12)	16.i.3	82 (mit Anm. 265)
13a.2	291 (Anm. 213)	16.i.4	82 (mit Anm. 265)
13a.8	291 (Anm. 213)	16.i.6	129 (Anm. 182)
13.i.1	82	17	278–281
13.i.2	82	17.1	281
		17.1–2	281 (Anm. 183)
14.1	90 (Anm. 12)	17.1–3	280, 281 (Anm. 184)
14.2	298 (Anm. 240)	17.1–13	279 (Anm. 179)
14.4	198 (Anm. 191)	17.3	129 (Anm. 182)
14.7	198 (Anm. 191)	17.4–7	280
14.8–27	159 (Anm. 46)	17.5	22 (Anm. 1)
14.12	298 (Anm. 240)		42 (Anm. 110)
14.16	292 (Anm. 213)		90 (Anm. 6),
14.16–17	151 (Anm. 4)		207 (Anm. 223), 279
14.17	176 (Anm. 113)	17.6	111 (Anm. 106)
14.i.4	197 (Anm. 190)	17.7	111 (Anm. 109)
		17.8	116 (Anm. 126)
15.1	90 (Anm. 12)	17.8–13	280
15.3	103 (Anm. 80)	17.9	118 (Anm. 140)
15.9	54 (Anm. 173)	17.10	280 (Anm. 180), 281
	200 (Anm. 204)	17.14–20	280 (Anm. 181), 286
15.10	54 (Anm. 173)	18	260–288
	298 (Anm. 240)	18.1	90 (Anm. 12)
15.11	54 (Anm. 173)		247 (Anm. 71), 262,
15.12–13	54 (Anm. 173)		278 (Anm. 172),
15.14	298 (Anm. 240)	18.1–2	261, 262 (mit Anm. 113)
15.14–15	54 (Anm. 173)	18.2	44 (Anm. 117)
15.15	132 (Anm. 191), 282		96 (Anm. 40), 262
			267 (mit Anm. 135), 268,
16.1	118 (Anm. 140)		277
16.1–2	43 (Anm. 113)		298 (Anm. 240)

18.3	260 (Anm. 108), 263 292 (Anm. 213)	18.30	277
18.3–15	260 (Anm. 107), 261, 276–277	18.31	277
18.3–12	263 (mit Anm. 115), 268	18.32–33	277 (Anm. 167)
18.4	263 (mit Anm. 117)	18.34	277
18.5	264	18.35	261 (Anm. 112) 278 (Anm. 172) 292 (Anm. 213)
18.6–7	264	18.37	176 (Anm. 113)
18.7	264, 265, 267	18.i.1	245 (Anm. 65) 247 (mit Anm. 71) 261 (Anm. 112) 278 (Anm. 172), 281–282
18.8	264	18.i.2	131 (Anm. 191) 245 (Anm. 66), 281–282
18.11–12	260 (Anm. 106) 264 (mit Anm. 121)	18.i.3	245 (Anm. 66), 281
18.12	96 (Anm. 40), 260, 264	18.i.3a–f	144 (Anm. 239)
18.13	268 (Anm. 138)	18.i.4	281–282
18.13–15	267 (mit Anm. 137) 275 (Anm. 157), 285	18.i.4–10	278
18.15	268 (mit Anm. 139), 273, 298 (Anm. 240)	18.i.5	246 (Anm. 69), 281–282, 284
18.16	267 (Anm. 137)	18.i.6	246 (Anm. 69), 281–282
18.17	131 (Anm. 191)	18.i.6a	282
18.17–19	261, 274	18.i.6a–f	282 (Anm. 185)
18.17–24	274 (mit Anm. 152)	18.i.6b–f	282
18.18	247 (Anm. 71), 273–274	18.i.7	281–282, 284
18.19	42 (Anm. 103) 275 (Anm. 153), 276	18.i.8	281
18.20	275 (mit Anm. 154) 276 (mit Anm. 160)	18.i.9	281
18.20–21	80 (Anm. 261), 261, 275 (Anm. 159)	18.i.9a–h	283 (Anm. 189), 284
18.21	92 (Anm. 20) 92 (Anm. 23) 275 (Anm. 155) 278 (Anm. 173)	18.i.10	281
18.22	261, 274 275 (mit Anm. 156/158), 276	18.i.10a–h	284 (mit Anm. 190), 285, 286
18.23	43 (Anm. 115), 276 278 (Anm. 173)	19	205–217
18.23–24	80 (Anm. 261), 261 275 (Anm. 159)	19.1	43 (Anm. 115/116) 44 (Anm. 119) 89 (Anm. 5) 206 (Anm. 222), 207
18.24	132 (Anm. 191) 253 (Anm. 85), 276	19.1–15	205 (Anm. 219)
18.25	277 (Anm. 162/164)	19.2	90, 121 (Anm. 156), 205, 207, 298 (Anm. 240)
18.25–34	261	19.2–6	213 (Anm. 248)
18.25–35	276 (mit Anm. 161)	19.3	218 (Anm. 270)
18.26	127 (Anm. 171) 261 (Anm. 109) 277 (Anm. 164/166), 285	19.4	73 (Anm. 236) 136 (Anm. 207)
18.27	277 (Anm. 163)	19.4–6	129 (Anm. 182)
18.29	277 (mit Anm. 164)	19.7	207 (Anm. 227), 213 305 (Anm. 263)
		19.7–10	207 (Anm. 226)
		19.9–10	218 (Anm. 269)
		19.10	213

19.11	96 (Anm. 40)	19.i.1	205 (Anm. 217)
19.12	298 (Anm. 240)		207 (Anm. 225), 211
19.12–13	117 (Anm. 130)	19.i.1–2	136 (Anm. 208)
	136 (Anm. 207)		211 (Anm. 244), 212
	207 (Anm. 226)	19.i.1–5	210 (Anm. 241)
19.16	209 (Anm. 231), 213	19.i.2	211
19.16–17	113 (Anm. 116), 208	19.i.3	211–212
19.16–20	208 (Anm. 228)	19.i.4	211 (mit Anm. 244)
19.16–31	206 (Anm. 220), 207		214 (Anm. 252)
19.17	42 (Anm. 104)	19.i.4–5	212
	43 (Anm. 115)	19.i.5	176 (Anm. 113), 211
	44 (Anm. 120)	19.i.6	213
19.18	42 (Anm. 104)	19.i.6–7	205 (Anm. 217)
	111 (Anm. 107)		212 (Anm. 246)
19.19	116 (Anm. 126)	19.i.8	213 (mit Anm. 247)
	136 (Anm. 207)		
	137 (Anm. 213), 209, 212	20	165–175
19.20	42 (Anm. 103)	20a.1	169, 176 (Anm. 113)
	91 (Anm. 18)	20a.1–5	169 (Anm. 89)
	92 (Anm. 23)	20a.1–11	168
	210 (Anm. 239)	20a.2	170
19.21	132 (Anm. 191)	20a.2–4	168–169
19.21–22	206 (Anm. 221)	20a.4	169, 170 (Anm. 93)
	209 (Anm. 235)		176 (Anm. 113)
19.21–26	205 (Anm. 218)	20a.5	170, 176 (Anm. 113)
	208 (Anm. 230)	20a.6	168 (Anm. 87), 170
19.22–23	209 (Anm. 234)	20a.6–11	170 (Anm. 90)
19.23	209, 216 (Anm. 263), 217,	20a.7	170
	303 (Anm. 252)	20a.7–8	170
19.24	113, 208, 209 (Anm. 231)	20a.8	168, 170 (mit Anm. 91)
19.25	78 (Anm. 257)	20a.9–11	170 (Anm. 93)
19.25–26	118 (Anm. 136)	20a.12	171
19.26	216 (Anm. 261)	20a.12–15	170 (Anm. 94)
19.27	41 (Anm. 102)	20a.12–21	168
19.27–28	129 (Anm. 182)	20a.12–26	168 (Anm. 86)
19.28	92 (Anm. 22)	20a.15	168, 171
19.29	43 (Anm. 115)	20a.16	170, 172
	44 (Anm. 121)	20a.16–20	172
19.29–30	129 (Anm. 182)	20a.16–21	171 (Anm. 98), 173
19.32–33	218 (Anm. 271)	20a.17	172
19.32–34	210 (Anm. 240)	20a.18–19	172 (Anm. 99)
	217 (Anm. 268)	20a.19	168 (Anm. 87)
19.32–38	205 (Anm. 219)	20a.20	172 (Anm. 100)
19.34	91 (Anm. 19)	20a.20–21	169, 172 (Anm. 100)
19.35	42 (Anm. 104)	20a.22	169
	73 (Anm. 236)	20a.22–26	168 (Anm. 83), 169, 171,
	210 (Anm. 239)		173 (Anm. 107)
19.35–36	213 (Anm. 248)	20a.24	169, 171 (Anm. 96)
19.35–38	218 (Anm. 272)	20a.25	174
		20a.25–26	174 (Anm. 108)

20b.1	96 (Anm. 40), 166	22.7	116 (Anm. 128)
20b.1–13	166	22.7–8	116 (Anm. 128)
20b.3	165 (Anm. 69)	22.7–14	80 (Anm. 261)
20b.4	116 (Anm. 127)	22.i.1	80
	142 (Anm. 228)	22.i.2	80
20b.5	116 (Anm. 130)		
20b.5–13	166 (Anm. 75)	23.1	83 (mit Anm. 267)
20b.6	165 (Anm. 70)	23.2–3	83 (Anm. 268)
20b.8	96 (Anm. 40)	23.3	83, 88
20b.9–10	42 (Anm. 108)	23.5–6	83 (Anm. 269)
	165 (Anm. 71)	23.6	83
20b.12	165 (Anm. 69)	23.6–7	83 (Anm. 270)
20b.13	165 (Anm. 71)	23.9–10	83 (Anm. 271)
20b.14–16	166 (Anm. 76)	23.10	80 (Anm. 261)
20b.16	76 (Anm. 248)	23.i.1	22 (Anm. 1)
	165 (Anm. 69)		83 (Anm. 271)
20b.17–19	165 (Anm. 68)		88 (Anm. 2)
	166 (Anm. 78)		
20b.18	92 (Anm. 22), 166, 167	24.4	22 (Anm. 1)
20b.18–19	167	24.8	129 (Anm. 182)
20b.19	166, 167 (Anm. 81)	24.18	22 (Anm. 1)
20b.20–23	167 (Anm. 79)	24.35	43 (Anm. 116)
20b.22	167		
20b.23	167	25	56–67
20b.24–26	166 (Anm. 77)	25.1	56 (Anm. 179),
20.i.1	165 (Anm. 72)		57 (mit Anm. 182), 64
	168 (Anm. 84)		91 (Anm. 19)
	169 (Anm. 88), 174		113 (Anm. 116)
		25.1–3	64
21	311–314	25.2	57 (mit Anm. 182)
21.1–2	314 (Anm. 14)		63 (Anm. 195), 64
21.4	136 (Anm. 207)		118 (Anm. 140)
21.5	80, 116 (Anm. 130)	25.3	57 (Anm. 182), 64
21.6	80, 91 (Anm. 18)		66 (Anm. 206)
	116 (Anm. 130)		113 (Anm. 113)
21.9	91 (Anm. 18)		113 (Anm. 116)
21.11–12	78 (Anm. 257)		131 (Anm. 191)
	117 (Anm. 130)	25.4	43 (Anm. 114)
21.14	22 (Anm. 1), 91 (Anm.19)		56 (Anm. 179)
21.15–16	116 (Anm. 126)		57 (mit Anm. 182)
21.i.1	311 (Anm. 1), 312–314		62 (mit Anm. 194), 64
21.i.1–2	313 (Anm. 12)	25.schol.1	57 (Anm. 183)
21.i.2	22 (Anm. 1)	25.schol.2	56 (Anm. 179)
	54 (Anm. 173)		
	80 (Anm. 261),	26.1	76 (Anm. 248)
	136 (Anm. 208)		90 (Anm. 10)
	313 (mit Anm. 13)		207 (Anm. 223)
21.schol.3	313 (Anm. 13)	26.2	91 (Anm. 18)
			131 (Anm. 191)
22.2	78 (Anm. 257)	26.7	92 (Anm. 22)

26.16	96 (Anm. 40)	21.3	295 (mit Anm. 221/225), 297
26.18	91 (Anm. 18)	21.3–22.3	293 (Anm. 219)
26.19	76 (Anm. 248)	21.4	295 (Anm. 226)
26.22	42 (Anm. 108)		296 (Anm. 228)
	91 (Anm. 19)	21.5	296 (mit Anm. 227)
26.23	22 (Anm. 1), 92 (Anm. 23)	21.6	296 (Anm. 229)
		21.7	297
27.7	76 (Anm. 248)	22.1	297 (mit Anm. 232)
27.9	22 (Anm. 1)	22.2–3	297 (Anm. 236)
27.11	22 (Anm. 1)	7[6]	2, 154 (Anm. 15)
27.12	76 (Anm. 248)		264 (Anm. 119)
		4.2	264 (Anm. 119)
28.1–4	60 (Anm. 192)	10.5	173 (Anm. 102)
		11.1–4	173 (Anm. 103)
30.1	22 (Anm. 1)	11.4	173 (Anm. 104)
30.4	22 (Anm. 1)	8[5]	134
Oratio ad sanctorum coetum		10[2]	134
19.3–21.3	133 (Anm. 196)	11[3]	134
Ovid		3.2.3	153 (Anm. 12)
<i>ars</i>		10.5	298 (Anm. 237)
1.189–190	285 (Anm. 192)	11.4	158 (Anm. 40)
1.312	285 (Anm. 191)	12[9]	2, 198 (Anm. 190)
2.380	285 (Anm. 191)	5.1–3	198 (Anm. 194)
<i>met.</i>		5.3	198 (Anm. 193)
1.778–779	181 (Anm. 135)	19.1	158 (Anm. 40)
6.50–51	196 (Anm. 186)	24.1–2	198 (Anm. 193)
<i>trist.</i>		25.4	188 (Anm. 161)
1.1	105 (Anm. 86)	Priscian	
	174 (Anm. 108)	<i>inst.</i>	
1.1.39	130 (Anm. 184)	10.44	209 (Anm. 232)
3.1	105 (Anm. 86)	Quintilian	
Panegyrici Latini		<i>inst. orat.</i>	
2[12]	2, 19, 173 (Anm. 105)	9.4.13	115 (Anm. 212)
47.3	158 (Anm. 40)	11.2.38	331 (Anm. 76)
4[10]	2, 17 (Anm. 68/69)	Sidonius Apollinaris	
	156 (Anm. 28)	<i>epist.</i>	
	173 (Anm. 105)	1.2.7	331 (Anm. 75)
	198 (Anm. 190)	Statius	
2.2	155 (Anm. 21)	<i>silv.</i>	
16.4–6	264 (Anm. 119)	3.2	214 (Anm. 250)
37.5	200 (Anm. 204)	Sueton	
38.4	257 (Anm. 94)	<i>Ner.</i>	
5[8]	2, 154 (Anm. 20)	54	165 (Anm. 67)
6[7]	2, 154 (Anm. 20)		
	156 (Anm. 28), 293, 296, 301		
10.1–12.1	264 (Anm. 119)		

Venantius Fortunatus
carm.

2.5 74 (Anm. 239)

Vergil
aen.

1.1 186, 218 (Anm. 273)

6.791–805 296 (Anm. 227)

7.41–44 219 (Anm. 276/278)

10.814–815 88 (Anm. 1)

ecl.

4.10 296 (Anm. 227)

6.53–54 282 (Anm. 186)

9.33–39 313 (Anm. 11)

9.34–39 313 (Anm. 11)

georg.

1.108–109 133 (Anm. 196)

3.11 130 (Anm. 184)

Appendices

Appendix 1: Die Sammlung der *Panegyrici Latini*

Rede	Datierung	Anlass (und Ort)	Name des Redners
1 [1] C. Plinii Caecilii Secundi panegyricus dictus Traiano imperatori	100	<i>Gratiarum actio</i> für sein Konsulat vor Kaiser und Senat (Rom)	Plinius der Jüngere
2 [12] Latini Pacati Drepanii panegyricus dictus Theodosio imperatori	zwischen 13. Juni und 1. September 389	Rede auf Theodosius I. anlässlich seines Sieges über Magnus Maximus vor <i>consistorium</i> und Senat (Rom)	Pacatus
3 [11] <Claudii> Mamertini gratiarum actio de consulatu suo Iuliano imperatorii	362	<i>Gratiarum actio</i> für sein Konsulat vor Kaiser und Senat (Konstantinopel)	Claudius Mamertinus
4 [10] Nazarii panegyricus dictus Constantino imperatorii	1. März 321	Rede auf Konstantin und seine Söhne anlässlich ihrer <i>quinquennalia</i> (Rom)	Nazarius
5 [8] <Incerti gratiarum actio Constantino imperatori>	25. Juli 311 ¹	<i>Gratiarum actio</i> für Steuererleichterungen Autuns anlässlich Konstantins <i>quinquennalia perfecta</i> (Trier)	Anonymus
6 [7] <Incerti panegyricus dictus Constantino imperatorii>	1. August 310	Rede auf Konstantin anlässlich seiner <i>quinquennalia</i> <i>incipientia</i> nach dem Tod Maximians (Trier)	Anonymus
7 [6] <Incerti panegyricus dictus Maximiano et Constantino>	September 307	<i>Epithalamium</i> auf Konstantin und Fausta sowie <i>panegyricus</i> auf Konstantins Augustustitel (Trier)	Anonymus

¹ Vgl. zur Datierung von *Pan. Lat.* 5[8] in das Jahr 311 ausführlich NIXON 1980. LASSANDRO 1992 gibt das Jahr 312 an. MÜLLER-RETTIG 2008, 259–260 legt sich nicht auf 311 oder 312 fest, ordnet die Rede aber auch den Abschlussfeierlichkeiten von Konstantins Quinquennalienjahr zu.

(fortgesetzt)

Rede	Datierung	Anlass (und Ort)	Name des Redners
8 [5] <Incerti panegyricus dictus Constantio Caesari>	1. März 297/298	Rede auf Constantius Chlorus anlässlich seines <i>dies imperii</i> nach der Rück- eroberung Britanniens (Trier)	Anonymus
9 [4] <Eumenii pro instaurandis scholis oratio>	vermutl. 297/298	Öffentliche Rede an den Präфекten der Provinz Lugdunensis anlässlich der Erneuerung der Rhetorenschulen (vermutl. Autun)	Eumenius
10 [2] <Mamertini panegyricus dictus Maximiano et Diocletiano>	21. April 289	Rede auf Maximian anlässlich des Stadt- geburtstages von Rom (Trier)	Mamertinus
11 [3] Eiusdem magistri Mamertini genethliacus Maximiani Augusti	(vermutl. Sommer) 291	<i>Genethliacus</i> auf Maximian (Trier)	Anonymus
12 [9] <Incerti> panegyricus dictus Constantino filio Constantii	313	Rede auf Konstantin anlässlich seines Sieges über die Franken und den Bürgerkriegs- rivalen Maxentius (Trier)	Anonymus

Appendix 2: Transkription der *carmina figurata* und *quadrata* Optatians

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
1	S	A	N	C	T	E	T	V	I	V	A	T	I	S	C	A	E	S	A	R	M	I	S	E	R	E	R	E	S	E	R	E	N	U	S
2	A	V	G	V	S	T	E	O	M	N	I	P	O	T	E	N	S	A	L	M	O	M	O	R	T	A	L	I	A	C	V	N	C	T	A
3	N	V	M	I	N	E	L	A	E	T	I	F	I	C	A	N	S	N	O	B	I	S	A	D	G	A	V	D	I	A	N	O	M	E	N
4	C	O	N	S	T	A	N	T	I	N	E	T	V	V	M	F	E	C	V	N	D	I	C	A	R	M	I	N	I	S	E	X	H	O	C
5	T	E	D	V	C	E	D	E	T	M	V	S	A	S	N	A	M	T	R	I	S	T	I	S	C	V	R	A	R	E	C	V	S	A	T
6	E	G	R	E	G	I	O	S	A	C	T	V	S	I	A	M	S	E	D	E	N	T	C	R	I	M	I	N	A	P	A	R	C	A	E
7	T	V	N	C	M	E	L	I	V	S	D	O	M	I	N	V	M	T	E	V	O	X	S	E	C	V	R	A	S	O	N	A	B	I	T
8	V	I	R	T	V	T	V	M	R	E	C	T	O	R	P	O	T	V	I	T	V	I	X	P	A	N	G	E	R	E	V	E	R	S	V
9	I	S	T	A	M	O	D	O	E	T	M	A	E	S	T	O	S	I	C	S	A	L	T	I	M	D	I	C	E	R	E	V	A	T	I
10	V	I	X	M	I	H	I	C	A	L	L	I	O	P	E	P	A	V	I	T	A	N	T	I	C	O	N	S	C	I	A	N	V	T	V
11	A	D	N	V	I	T	A	V	S	A	P	R	E	C	E	M	V	A	T	I	S	Q	V	E	E	D	I	C	E	R	E	F	A	T	A
12	T	R	I	S	T	I	A	S	I	G	N	A	T	O	P	A	R	T	E	S	V	T	L	I	M	I	T	E	C	L	A	V	D	A	T
13	I	V	R	E	P	A	R	I	C	A	R	M	E	N	M	E	D	I	I	S	V	T	C	O	N	S	O	N	A	I	N	O	M	N	I
14	S	I	T	N	O	T	A	P	R	I	M	A	S	V	I	E	T	S	I	T	P	A	R	S	E	X	T	I	M	A	T	A	L	I	S
15	C	E	V	M	E	D	I	A	E	P	R	I	M	I	S	O	C	C	V	R	R	E	N	S	A	P	T	I	V	S	I	S	T	I	C
16	A	D	L	A	T	E	R	V	M	F	I	N	E	S	E	T	P	A	R	S	Q	V	A	E	D	I	V	I	D	I	T	O	R	S	A
17	E	M	E	D	I	O	C	A	P	V	T	E	S	S	E	Q	V	E	A	T	V	E	R	S	V	Q	V	E	R	E	F	E	R	R	E
18	S	A	N	C	T	E	T	V	I	V	A	T	I	S	C	A	E	S	A	R	M	I	S	E	R	E	R	E	S	E	R	E	N	V	S
19	A	L	M	E	S	A	L	V	S	O	R	B	I	S	R	O	M	A	E	D	E	C	V	S	I	N	C	L	I	T	E	F	A	M	A
20	R	E	M	E	L	I	O	R	P	I	E	T	A	T	E	P	A	R	E	N	S	A	D	M	A	R	T	I	A	V	I	C	T	O	R
21	M	I	T	I	O	R	A	D	V	E	N	I	A	M	P	E	R	M	V	L	C	E	N	S	A	S	P	E	R	A	L	E	G	V	M
22	I	V	S	T	I	T	I	A	A	E	T	E	R	N	A	E	V	I	R	E	S	E	T	G	L	O	R	I	A	S	A	E	C	L	I
23	S	P	E	S	D	A	T	A	P	L	E	N	A	B	O	N	I	S	E	T	F	E	L	I	X	C	O	P	I	A	R	E	B	V	S
24	E	X	I	M	I	V	M	C	O	L	V	M	E	N	V	E	T	E	R	V	M	V	I	R	T	V	T	E	F	I	D	E	Q	V	E
25	R	O	M	A	E	M	A	G	N	E	P	A	R	E	N	S	A	R	M	I	S	C	I	V	I	L	I	B	V	S	V	L	T	O	R
26	E	T	S	V	M	M	I	L	A	V	S	G	R	A	T	A	D	E	I	M	E	N	S	C	L	A	R	A	S	V	P	E	R	N	E
27	R	E	B	V	S	M	I	S	S	A	S	A	L	V	S	P	E	R	T	E	P	A	X	O	P	T	I	M	E	D	V	C	T	O	R
28	E	T	B	E	L	L	I	S	S	E	C	V	R	A	Q	V	I	E	S	S	A	N	C	T	A	O	M	N	I	A	P	E	R	T	E
29	S	O	L	I	S	I	V	R	A	S	V	I	S	F	I	D	I	S	S	I	M	A	D	E	X	T	R	A	M	A	R	I	T	I	S
30	E	T	S	O	C	I	A	L	E	I	V	G	V	M	P	R	A	E	B	E	T	C	O	N	S	O	R	T	I	A	V	I	T	A	E
31	R	E	S	P	I	C	E	M	E	F	A	L	S	O	D	E	C	R	I	M	I	N	E	M	A	X	I	M	E	R	E	C	T	O	R
32	E	X	V	L	I	S	A	F	F	L	I	C	T	V	M	P	O	E	N	A	N	A	M	C	E	T	E	R	A	C	A	V	S	A	E
33	N	V	N	C	O	B	I	E	C	T	A	M	I	H	I	V	E	N	I	A	V	E	N	E	R	A	B	I	L	E	N	V	M	E	N
34	V	I	N	C	E	P	I	A	E	T	S	O	L	I	T	O	S	V	P	E	R	A	N	S	F	A	T	A	L	I	A	N	V	T	V
35	S	A	N	C	T	E	T	V	I	V	A	T	I	S	C	A	E	S	A	R	M	I	S	E	R	E	R	E	S	E	R	E	N	V	S

carmen 2

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
1	F	I	N	G	E	R	E	M	V	S	A	R	V	M	F	L	A	G	R	A	R	E	M	N	V	M	I	N	E	V	V	L	T	V	S
2	A	L	M	E	P	A	R	E	N	S	O	R	B	I	S	P	E	R	F	E	C	T	A	I	N	M	V	N	I	A	V	E	R	S	V
3	V	O	T	A	Q	V	E	S	I	R	A	T	I	O	N	O	N	A	B	N	V	A	T	O	R	D	I	N	E	P	H	O	E	B	I
4	G	E	S	T	A	C	A	N	V	N	T	Q	V	O	S	A	O	N	I	V	M	P	I	A	C	A	B	I	L	E	N	V	M	E	N
5	V	A	T	I	S	S	O	R	T	E	F	R	V	I	D	A	T	D	O	N	I	S	C	A	R	M	I	N	I	S	E	X	H	O	C
6	S	V	S	T	O	L	L	E	N	S	E	T	V	E	R	S	V	I	N	S	T	I	G	A	N	S	O	R	A	S	O	N	A	R	E
7	T	V	M	E	N	T	E	M	I	N	S	P	I	R	A	S	V	A	T	I	S	T	V	G	A	V	D	I	A	S	E	M	P	E	R
8	I	N	T	E	S	A	N	C	T	E	V	O	C	A	S	T	V	Q	V	I	V	I	S	D	O	C	T	A	C	A	M	E	N	A	E
9	E	D	E	R	E	D	I	C	T	A	F	A	V	E	N	S	T	V	L	A	E	T	V	S	V	O	T	A	S	E	C	V	N	D	A
10	V	T	R	A	T	A	S	I	N	T	A	V	D	I	S	T	V	A	M	I	T	I	S	R	E	C	T	O	R	O	L	Y	M	P	I
11	T	E	M	P	O	R	A	P	R	A	E	C	I	P	V	A	S	E	R	V	A	T	P	I	E	T	A	T	E	S	E	R	E	N	A
12	A	V	R	E	A	I	A	M	T	O	T	O	V	I	C	T	O	R	T	U	A	S	A	E	C	V	L	A	P	O	L	L	E	N	T
13	C	O	N	S	T	A	N	T	I	N	E	P	O	L	O	H	A	E	C	N	E	X	V	S	L	E	G	E	S	O	L	V	T	I	S
14	D	I	C	T	V	R	V	S	M	E	T	R	I	S	M	A	G	N	O	M	O	V	E	T	A	G	M	I	N	E	M	V	S	A	S
15	A	T	M	E	A	V	I	X	P	I	C	T	I	S	D	V	M	T	E	X	I	T	C	A	R	M	I	N	A	P	H	O	E	B	I
16	C	A	L	L	I	O	P	E	M	O	D	V	L	I	S	G	A	V	D	E	T	S	I	V	O	T	A	S	E	C	V	N	D	E	T
17	D	E	L	I	V	S	I	N	T	E	X	T	A	V	T	P	A	R	I	L	I	S	V	B	T	R	A	M	I	T	E	M	V	S	A
18	O	R	S	A	I	V	V	E	T	V	E	R	S	V	C	O	N	S	I	G	N	A	N	S	A	V	R	E	A	S	A	E	C	L	A
19	S	E	D	T	I	B	I	D	E	V	O	T	A	M	R	A	P	I	V	N	T	A	D	G	A	V	D	I	A	M	E	N	T	E	M
20	A	D	V	E	N	T	E	R	Q	V	E	L	O	Q	V	I	S	V	A	D	E	N	T	P	E	R	D	E	V	I	A	V	O	T	O
21	A	O	N	I	D	E	S	F	R	E	T	A	E	E	T	Q	V	A	N	T	I	S	S	V	A	V	E	R	B	A	T	V	E	R	I
22	L	E	G	I	B	V	S	A	D	S	T	R	I	C	T	A	E	T	E	T	O	T	A	M	E	N	T	E	F	I	D	E	Q	V	E
23	V	A	T	I	S	V	O	C	E	T	V	I	T	V	A	P	R	I	N	C	E	P	S	I	N	C	L	I	T	E	T	A	N	T	A
24	B	E	L	L	A	C	A	N	V	N	T	E	T	P	E	G	A	S	E	O	N	O	V	A	C	A	R	M	I	N	A	P	O	T	V
25	E	X	E	R	C	E	N	T	N	E	X	V	Q	V	E	V	O	L	V	N	T	N	V	N	C	R	I	T	E	S	O	N	A	R	E
26	E	G	R	E	G	I	V	M	I	M	P	E	R	I	V	M	T	A	N	T	O	C	V	R	M	V	N	E	R	E	F	V	N	G	I
27	E	T	P	R	A	E	C	E	L	S	A	I	V	V	A	T	V	E	R	S	V	P	E	R	S	C	R	V	P	E	A	F	A	R	I
28	M	E	N	T	I	S	O	P	V	S	M	I	R	V	M	M	E	T	R	I	S	I	N	T	E	X	E	R	E	C	A	R	M	E	N
29	A	D	V	A	R	I	O	S	C	V	R	S	V	S	V	I	X	A	R	T	O	I	N	L	I	M	I	T	E	C	L	A	V	S	A
30	N	O	D	O	S	O	S	V	I	S	V	S	A	R	T	I	S	C	A	T	A	P	R	A	E	F	E	R	A	T	E	X	H	O	C
31	E	T	T	A	M	E	N	A	V	S	A	L	O	Q	V	I	T	A	N	T	O	M	E	N	S	A	E	S	T	V	A	T	O	R	E
32	N	E	C	D	I	G	N	V	M	V	O	T	I	S	C	A	R	M	E	N	S	I	C	R	E	D	D	E	R	E	R	E	T	V	R
33	T	A	L	I	L	E	G	E	C	A	N	E	N	S	Q	V	A	E	N	O	S	T	R	V	M	P	A	G	I	N	A	S	O	L	A
34	E	X	H	E	L	I	C	O	N	E	L	I	C	E	T	C	O	N	P	L	E	B	I	T	M	V	N	V	S	A	M	O	R	I	S
35	P	I	C	T	A	E	L	E	M	E	N	T	O	R	V	M	V	A	R	I	O	P	E	R	M	V	S	I	C	A	T	E	X	T	V

carmen 3

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
1	V	I	C	T	O	R	S	I	D	E	R	E	I	S	P	O	L	L	E	N	S	V	I	R	T	V	T	I	B	V	S	I	B	I	S
2	P	E	R	S	I	C	A	C	V	M	N	A	T	I	S	L	A	T	I	O	C	O	N	F	I	N	I	A	R	E	D	D	E	N	S
3	I	A	M	N	I	L	I	P	R	I	N	C	E	P	S	L	A	E	T	I	S	O	R	I	E	N	T	E	R	E	C	E	P	T	O
4	Q	V	O	S	T	I	B	I	F	I	D	A	D	I	C	A	T	C	O	N	C	O	R	D	I	A	D	I	V	E	S	E	O	I	S
5	I	A	M	P	O	P	V	L	I	S	P	A	R	T	H	I	S	M	E	D	I	S	V	N	I	Q	V	E	D	I	C	A	T	I	S
6	A	V	G	V	S	T	O	E	T	N	A	T	I	S	T	V	M	A	G	N	A	A	D	G	A	V	D	I	A	S	A	N	C	T	E
7	C	O	N	S	T	A	N	T	I	N	E	F	A	V	E	T	E	T	A	N	T	O	I	N	C	A	R	M	I	N	E	M	V	S	A
8	E	T	T	V	A	D	E	S	C	R	I	P	T	I	S	P	I	N	G	I	T	V	I	C	E	N	N	I	A	M	E	T	R	I	S
9	A	T	T	V	S	V	P	P	L	I	C	I	B	V	S	O	L	I	M	D	V	X	C	L	A	R	V	S	I	N	A	R	M	I	S
10	D	A	P	I	E	T	A	T	E	F	I	D	E	M	M	A	I	O	R	M	O	X	G	L	O	R	I	A	H	O	N	O	R	V	M
11	S	I	T	O	T	O	S	S	E	R	V	A	R	E	Q	V	E	A	S	P	O	S	T	V	O	T	A	T	R	O	P	A	E	I	S
12	P	A	R	C	E	R	E	I	A	M	V	E	R	S	I	S	V	I	R	T	V	S	D	E	N	V	N	T	I	A	T	A	L	M	A
13	I	N	D	V	S	A	R	A	B	S	I	A	M	V	O	T	A	F	E	R	V	N	T	E	T	M	E	D	I	A	D	I	V	E	S
14	A	E	T	H	I	O	P	E	S	G	N	A	R	I	R	A	P	I	D	O	C	V	M	L	V	M	I	N	E	S	V	R	G	I	T
15	T	E	T	H	Y	O	S	E	X	G	R	E	M	I	O	T	I	T	A	N	S	E	D	E	T	O	M	N	I	A	L	A	E	T	A
16	C	O	N	S	T	A	N	T	I	N	E	B	O	N	O	N	V	N	C	L	V	D	E	N	T	O	T	I	A	S	A	E	C	L	O
17	F	E	L	I	X	M	V	S	A	T	V	I	S	P	O	S	S	I	T	Q	V	A	E	D	I	G	N	A	R	E	F	E	R	R	E
18	P	R	A	E	M	I	A	V	I	R	T	V	T	V	M	M	E	R	I	T	I	S	V	E	L	V	O	C	E	S	O	N	A	R	E
19	Q	V	I	D	V	A	G	A	P	I	E	R	I	O	S	V	E	R	S	V	S	S	V	B	V	A	L	L	I	S	O	P	A	C	A
20	I	L	I	C	E	C	O	M	P	O	N	I	S	L	A	V	R	O	Q	V	I	D	C	A	R	M	I	N	A	C	A	R	P	I	S
21	O	A	S	T	A	L	I	O	S	T	O	T	A	R	E	S	P	O	N	D	E	T	V	O	C	E	T	R	I	V	M	P	H	O	S
22	Q	V	A	M	D	A	T	F	O	N	T	E	S	V	O	C	L	A	R	I	O	T	V	C	A	R	M	I	N	A	P	R	O	M	E
23	V	A	T	E	D	E	O	D	I	G	N	A	A	V	T	S	I	Q	V	O	D	P	E	R	F	E	R	E	T	A	V	D	E	N	S
24	M	A	I	V	S	O	P	V	S	N	E	C	T	E	N	S	M	E	N	S	T	O	T	A	M	O	L	E	S	V	B	I	B	I	T
25	S	P	E	P	I	N	G	E	T	C	A	R	M	E	N	P	A	N	G	A	T	S	I	C	O	E	P	T	A	C	A	M	E	N	A
26	C	O	M	P	L	E	A	T	E	T	V	E	R	S	V	V	A	R	I	A	T	A	D	E	C	E	N	N	I	A	P	I	C	T	O
27	O	R	E	S	E	C	V	N	D	A	V	O	V	E	N	S	S	V	B	C	E	R	T	O	L	I	M	I	T	E	M	E	T	R	I
28	O	T	I	A	C	A	E	S	A	R	I	B	V	S	P	A	C	I	S	D	E	D	I	T	A	V	R	E	A	S	A	E	C	L	A
29	I	N	D	V	L	G	E	N	S	N	A	T	I	S	P	A	T	R	I	A	E	P	I	E	T	A	T	I	S	H	O	N	O	R	E
30	M	I	T	I	S	I	V	R	E	D	E	V	S	S	E	D	C	R	I	S	P	I	I	N	F	O	R	T	I	A	V	I	R	E	S
31	N	O	N	D	V	B	I	A	E	R	I	P	A	R	H	E	N	V	M	R	H	O	D	A	N	V	M	Q	V	E	T	V	E	R	I
32	V	L	T	E	R	I	O	R	E	P	A	R	A	N	T	E	T	F	R	A	N	C	I	S	T	R	I	S	T	I	A	I	V	R	A
33	I	A	M	T	V	S	A	N	C	T	E	P	V	E	R	S	P	E	S	T	A	N	T	A	E	R	I	T	E	Q	V	I	E	T	I
34	M	I	S	S	A	P	O	L	O	S	A	E	C	L	I	S	D	A	C	O	N	S	T	A	N	T	I	N	E	S	E	R	E	N	A
35	T	E	M	P	O	R	A	S	V	M	M	E	P	I	O	T	R	I	C	E	N	N	I	A	S	V	S	C	I	P	E	V	O	T	O

carmen 5

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	
1	M	A	R	T	I	A	G	E	S	T	A	M	O	D	I	S	A	V	D	A	X	I	M	I	T	A	T	A	S	O	N	O	R	I	S
2	M	V	S	A	P	E	R	E	F	F	I	G	I	E	M	T	V	R	M	A	R	V	M	C	A	R	M	I	N	A	T	E	X	I	T
3	E	T	N	V	N	C	A	G	M	E	N	A	G	I	T	Q	V	I	N	O	S	V	B	L	I	M	I	T	E	R	E	C	T	V	M
4	M	V	S	I	G	E	N	O	S	P	A	T	I	V	M	S	E	P	T	E	N	O	M	I	L	I	T	E	D	I	S	T	A	N	S
5	N	V	N	C	E	A	D	E	M	V	E	R	S	O	R	E	L	E	G	E	N	S	V	T	C	V	M	Q	V	E	M	E	A	T	V
6	M	I	T	T	I	T	I	N	A	M	F	R	A	C	T	V	S	N	O	N	V	N	A	L	E	G	E	C	A	T	E	R	V	A	S
7	D	I	S	S	O	N	A	C	O	M	P	O	N	I	D	I	V	E	R	S	O	C	A	R	M	I	N	E	G	A	V	D	E	N	S
8	G	R	A	T	A	N	I	M	I	S	F	L	E	X	V	D	O	C	I	L	I	D	E	P	E	R	P	E	T	E	M	E	T	R	O
9	O	R	S	A	I	T	E	R	V	M	F	I	N	I	S	O	C	I	A	N	S	C	O	N	F	I	N	I	A	C	O	N	T	R	A
10	P	R	A	E	P	O	N	E	N	S	O	R	S	I	S	N	V	L	L	O	D	I	S	C	R	I	M	I	N	E	M	E	T	R	I
11	Q	V	I	N	E	T	I	A	M	P	A	R	T	E	S	M	E	D	I	A	E	S	V	A	M	V	N	I	A	D	O	C	T	A	E
12	E	X	P	E	D	I	V	N	T	V	E	R	S	I	S	V	I	C	I	B	V	S	N	A	M	F	I	N	E	S	E	D	V	N	O
13	Q	V	A	M	V	I	S	A	M	B	I	G	V	O	S	C	V	R	S	V	S	E	T	D	E	V	I	A	C	L	A	V	D	I	T
14	O	S	T	E	N	T	A	N	S	A	R	T	E	M	V	I	N	C	I	R	I	S	C	R	V	P	E	A	P	R	A	E	B	E	T
15	S	A	R	M	A	T	I	C	A	S	S	V	M	M	E	S	T	R	A	G	E	S	E	T	T	O	T	A	P	E	R	A	C	T	A
16	V	O	T	A	P	R	E	C	O	R	F	A	V	E	A	S	S	V	B	C	E	R	T	O	C	O	N	D	I	T	A	V	I	S	V
17	F	A	C	T	O	R	V	M	G	N	A	R	V	M	T	A	M	G	R	A	N	D	I	A	D	I	C	E	R	E	V	A	T	E	M
18	I	A	M	T	O	T	I	E	N	S	A	V	G	V	S	T	E	L	I	C	E	T	C	A	M	P	O	N	A	C	R	V	O	R	E
19	H	O	S	T	I	L	I	P	O	S	T	B	E	L	L	A	M	A	D	E	N	S	A	R	T	I	S	S	I	M	A	T	O	T	O
20	C	O	R	P	O	R	A	F	V	S	A	S	O	L	O	S	V	B	M	E	R	S	A	S	A	M	N	E	R	E	P	L	E	T	O
21	V	I	C	T	R	I	X	M	I	R	E	T	V	R	T	V	R	B	A	S	A	C	I	E	M	Q	V	E	F	E	R	O	C	E	M
22	P	L	V	R	I	M	A	C	O	N	A	R	E	R	P	H	O	E	B	E	O	C	A	R	M	I	N	E	G	A	V	D	E	N	S
23	M	A	R	G	E	N	S	I	S	M	E	M	O	R	A	R	E	B	O	N	I	C	A	E	L	E	S	T	I	A	F	A	C	T	A
24	I	N	T	R	O	I	T	V	S	E	T	B	E	L	L	A	L	O	Q	V	I	P	E	R	C	V	L	S	A	R	V	I	N	I	S
25	Q	V	I	S	D	E	V	I	C	T	A	I	A	C	E	T	G	E	N	S	D	V	R	O	M	A	R	T	E	C	A	D	V	C	A
26	T	E	S	T	I	S	M	A	G	N	O	R	V	M	V	I	C	I	N	A	B	O	N	O	N	I	A	P	R	A	E	S	E	N	S
27	S	I	T	V	O	T	I	C	O	M	P	O	S	E	X	C	I	S	A	Q	V	E	A	G	M	I	N	A	C	E	R	N	E	N	S
28	D	E	T	I	V	G	A	C	A	P	T	I	V	I	S	E	T	D	V	C	A	T	C	E	T	E	R	A	P	R	A	E	D	A	S
29	G	R	A	N	D	I	A	V	I	C	T	O	R	I	M	O	L	I	M	V	R	P	R	O	E	L	I	A	P	L	E	C	T	R	O
30	D	I	C	E	R	E	N	E	C	S	A	T	I	S	E	S	T	V	O	T	V	M	S	I	C	O	M	P	L	E	A	T	O	R	E
31	M	V	S	A	S	V	O	Q	V	A	E	C	V	M	Q	V	E	P	A	R	A	T	S	V	B	L	E	G	E	S	O	N	A	R	E
32	S	C	R	V	P	O	S	I	S	I	N	N	E	X	A	M	O	D	I	S	P	E	R	F	E	C	T	A	C	A	M	E	N	I	S
33	V	V	L	T	R	E	S	O	N	A	R	E	M	E	I	S	E	T	T	E	S	T	I	S	N	O	T	A	T	R	O	P	A	E	A
34	D	E	P	I	C	T	I	S	S	I	G	N	A	R	E	M	E	T	R	I	S	C	V	M	M	V	N	E	R	E	S	A	C	R	O
35	M	E	N	T	I	S	D	E	V	O	T	A	E	P	L	A	C	A	R	I	N	T	F	A	T	A	P	R	O	C	E	L	L	A	S

carmen 6

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
1	A	V	G	V	S	T	V	M	S	P	E	C	I	M	E	N	M	I	T	I	S	C	L	E	M	E	N	T	I	A	M	A	G	N	E
2	A	V	S	O	N	I	D	V	M	D	V	C	T	O	R	T	V	A	M	A	X	I	M	E	F	O	R	T	I	A	M	V	S	A	E
3	C	A	S	T	A	L	I	A	E	D	E	F	O	N	T	E	C	A	N	V	N	T	T	V	M	V	N	E	R	A	S	V	M	M	A
4	V	O	T	O	R	V	M	D	A	P	H	O	E	B	E	M	I	H	I	N	V	N	C	P	L	E	N	A	F	A	V	O	R	I	S
5	D	A	M	E	N	T	E	M	S	E	N	S	V	S	Q	V	E	P	I	O	S	I	N	S	I	G	N	E	S	E	R	E	N	V	S
6	I	M	P	E	R	I	V	M	N	A	T	I	S	Q	V	E	P	O	T	E	N	S	A	D	M	A	R	T	I	A	F	E	L	I	X
7	P	E	R	P	E	T	V	V	M	S	A	E	C	L	I	S	P	I	C	T	O	S	V	B	C	A	R	M	I	N	E	F	A	B	I
8	A	V	D	E	N	T	E	M	P	R	E	C	O	R	I	P	S	E	I	V	V	A	M	E	G	L	O	R	I	A	V	A	T	V	M
9	D	I	C	T	V	R	V	M	C	A	R	M	E	N	Q	V	A	M	V	I	S	N	V	N	C	C	O	P	I	A	M	V	S	A	E
10	N	O	N	T	A	L	I	S	P	O	S	S	I	T	Q	V	E	M	I	N	V	S	V	B	L	E	G	E	I	V	V	A	R	I	
11	V	E	R	S	V	A	L	I	V	D	L	I	M	O	A	L	I	V	D	Q	V	O	P	A	G	I	N	A	I	N	O	M	N	I	S
12	S	I	G	N	A	T	V	R	M	O	D	V	L	O	S	D	I	S	C	E	R	N	A	T	S	E	M	I	T	A	F	A	N	D	I
13	V	E	L	L	E	I	V	B	E	T	N	V	M	E	N	L	V	X	A	L	M	A	E	T	G	A	V	D	I	A	M	V	N	D	I
14	I	N	S	T	I	T	V	V	N	T	S	E	Q	V	I	T	V	R	C	V	R	A	S	I	N	M	V	S	I	C	A	V	O	T	O
15	V	I	R	T	V	T	E	S	Q	V	E	T	V	A	S	E	T	M	O	R	E	S	P	A	N	D	E	R	E	G	E	S	T	I	T
16	S	A	N	C	T	E	T	V	O	S	C	R	E	V	I	T	N	O	S	T	R	A	E	F	I	D	V	C	I	A	M	E	N	T	I
17	T	E	D	V	C	E	N	A	M	Q	V	E	P	I	O	G	A	V	D	E	N	S	S	V	B	M	V	N	E	R	E	N	O	T	A
18	I	N	I	V	G	A	F	E	S	T	I	N	A	T	M	V	S	I	S	V	B	I	F	R	O	N	D	E	A	S	E	M	P	E	R
19	T	E	C	T	A	C	A	N	V	N	T	A	R	T	E	S	E	T	N	O	T	A	E	V	A	T	I	B	V	S	V	N	D	A	E
20	I	N	D	O	M	I	T	O	S	R	E	G	E	S	S	E	V	P	A	C	I	S	L	V	B	R	I	C	A	V	I	C	T	O	R
21	A	V	T	B	E	L	L	O	S	T	E	R	N	E	N	S	A	V	T	M	I	T	I	S	F	O	E	D	E	R	E	N	V	T	V
22	E	S	S	E	T	V	O	S	F	A	C	I	S	A	G	R	O	S	Q	V	E	E	X	E	R	C	E	R	E	T	V	O	R	V	M
23	A	V	C	T	I	O	R	A	L	M	A	D	E	I	P	E	R	T	E	P	R	A	E	S	E	N	T	I	A	M	V	N	D	V	M
24	R	E	S	P	E	X	I	T	R	E	D	D	E	N	S	M	O	X	A	V	R	E	A	S	A	E	C	V	L	A	R	E	B	V	S
25	O	S	T	E	N	D	I	T	Q	V	E	D	E	V	S	R	E	C	T	O	R	I	S	T	E	M	P	O	R	A	I	V	S	T	I
26	A	E	T	H	E	R	I	O	N	V	T	V	P	L	A	C	I	D	I	S	C	L	E	M	E	N	T	I	A	I	V	S	I	S	
27	P	E	R	T	E	P	E	R	Q	V	E	T	V	O	S	S	V	N	T	O	M	N	I	A	M	I	T	I	A	V	I	C	T	O	R
28	N	A	T	O	S	R	E	S	P	O	P	V	L	I	F	L	O	R	E	N	T	A	D	G	A	V	D	I	A	M	E	N	T	I	S
29	C	A	E	S	A	R	I	B	V	S	Q	V	E	T	V	I	S	T	O	T	O	V	I	C	T	O	R	I	A	I	N	O	R	B	E
30	S	E	M	P	E	R	I	V	R	E	C	O	M	E	S	F	E	L	I	X	I	N	S	A	E	C	V	L	A	P	O	L	L	E	T
31	T	A	N	T	O	R	V	M	M	E	R	I	T	A	S	T	A	T	V	E	S	C	A	P	T	I	V	A	T	R	O	P	A	E	A
32	V	I	C	T	O	R	S	A	R	M	A	T	I	A	E	T	O	T	I	E	N	S	E	N	A	C	C	I	P	E	C	L	A	R	E
33	D	V	C	T	O	R	V	B	I	Q	V	E	T	V	I	S	V	O	T	O	R	V	M	R	E	D	D	I	T	A	F	E	L	I	X
34	D	E	B	I	T	A	I	A	M	C	O	N	P	O	S	G	A	V	D	E	T	T	V	A	R	O	M	V	L	E	P	V	B	E	S
35	R	E	C	T	O	R	R	I	T	E	S	V	V	S	N	O	B	I	S	P	E	R	S	A	E	C	V	L	A	F	L	O	R	E	T

carmen 7

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
1	A	C	C	I	P	E	P	I	C	T	A	N	O	V	I	S	E	L	E	G	I	S	L	V	X	A	V	R	E	A	M	V	N	D	I
2	C	L	E	M	E	N	T	I	S	P	I	A	S	I	G	N	A	D	E	I	V	O	T	V	M	Q	V	E	P	E	R	E	N	N	E
3	S	V	M	M	E	F	A	V	E	T	E	T	O	T	A	R	O	G	A	T	P	L	E	B	S	G	A	V	D	I	A	R	I	T	E
4	E	T	M	E	R	I	T	A	M	C	R	E	D	I	T	C	V	M	S	E	R	V	A	T	I	V	S	S	A	T	I	M	O	R	E
5	A	V	G	V	S	T	O	E	T	F	I	D	E	I	C	H	R	I	S	T	I	S	V	B	L	E	G	E	P	R	O	B	A	T	A
6	G	L	O	R	I	A	I	A	M	S	A	E	C	L	O	P	R	O	C	E	S	S	I	T	C	A	N	D	I	D	A	M	I	T	I
7	A	D	C	V	M	V	L	A	N	S	C	O	E	T	V	S	E	T	T	O	T	A	O	R	N	A	T	A	S	E	R	E	N	I	S
8	M	V	N	E	R	I	B	V	S	P	R	A	E	S	T	A	N	S	N	A	T	I	S	V	L	T	A	V	R	E	A	V	O	T	A
9	V	I	R	T	V	T	V	M	T	I	T	V	L	O	S	P	R	I	M	I	S	I	A	M	D	E	B	E	A	T	A	N	N	I	S
10	P	R	O	G	E	N	I	E	T	A	L	I	G	E	N	V	I	T	Q	V	O	S	N	O	B	I	L	E	S	A	E	C	L	V	M
11	H	I	S	D	E	C	V	S	A	P	R	O	A	V	O	E	T	V	E	R	A	E	C	O	N	S	C	I	A	P	R	O	L	I	S
12	R	O	M	A	C	L	V	I	T	P	R	I	N	C	E	P	S	I	N	V	I	C	T	I	M	I	L	I	T	I	S	A	L	M	A
13	O	T	I	A	P	A	C	I	S	A	M	A	N	S	H	A	E	C	S	V	N	T	M	I	T	I	S	S	I	M	A	D	O	N	A
14	H	O	C	A	T	A	V	I	M	E	R	I	T	V	M	V	O	T	I	S	P	O	S	T	E	D	I	T	V	S	O	R	B	I	S
15	E	R	V	M	P	E	N	S	D	O	C	V	I	T	N	E	N	O	R	I	N	T	F	R	A	N	G	E	R	E	F	I	D	E	I
16	O	P	T	I	M	A	I	V	R	A	P	A	R	E	S	C	V	R	I	S	S	V	B	M	A	R	T	I	S	I	N	I	Q	V	I
17	N	V	L	L	I	S	L	A	E	S	A	F	I	D	E	S	H	I	N	C	I	V	G	I	S	T	A	M	I	N	E	F	A	T	A
18	V	O	B	I	S	F	I	L	A	L	E	G	V	N	T	P	L	A	C	I	D	A	P	I	E	T	A	T	E	S	E	C	V	T	A
19	E	T	R	E	S	C	O	N	S	T	A	N	T	I	N	V	N	C	E	X	E	R	I	T	I	N	C	L	I	T	A	F	A	M	A
20	A	V	C	T	A	S	T	I	R	P	E	P	I	A	V	O	T	O	A	C	C	V	M	V	L	A	T	A	P	E	R	E	N	N	I
21	S	A	N	C	T	A	S	V	A	S	S	E	D	E	S	A	D	M	E	N	T	I	S	G	A	V	D	I	A	M	I	G	R	A	T
22	A	E	T	H	E	R	I	O	R	E	S	I	D	E	N	S	F	E	L	I	X	I	N	C	A	R	D	I	N	E	M	V	N	D	I
23	I	A	M	P	A	T	R	I	A	E	V	I	R	T	V	T	I	S	O	P	V	S	B	E	L	L	I	N	E	L	A	B	O	R	E
24	A	N	I	V	S	T	I	M	E	R	I	T	I	S	D	I	C	A	M	M	E	N	T	I	S	Q	V	E	S	E	R	E	N	A	E
25	E	T	P	I	A	D	O	N	A	C	A	N	A	M	F	E	C	V	N	D	A	Q	V	E	P	E	C	T	O	R	A	N	O	T	O
26	R	I	T	E	D	E	O	S	I	C	M	E	N	T	E	V	I	G	E	N	T	C	V	I	G	A	V	D	I	A	C	A	S	T	A
27	C	L	A	V	D	I	V	S	I	N	V	I	C	T	V	S	B	E	L	L	I	S	I	N	S	I	G	N	I	A	M	A	G	N	A
28	V	I	R	T	V	T	V	M	T	V	L	E	R	I	T	G	O	T	H	I	C	O	D	E	M	I	L	I	T	E	P	A	R	T	A
29	E	T	P	I	E	T	A	T	E	P	O	T	E	N	S	C	O	N	S	T	A	N	T	I	V	S	O	M	N	I	A	P	A	C	E
30	A	C	I	V	S	T	I	S	A	V	C	T	V	S	C	O	M	P	L	E	R	I	T	S	A	E	C	V	L	A	D	O	N	I	S
31	H	A	E	C	P	O	T	I	O	R	E	F	I	D	E	M	E	R	I	T	I	S	M	A	I	O	R	I	B	V	S	O	R	T	A
32	O	R	B	I	D	O	N	A	T	V	O	P	R	A	E	S	T	A	S	S	V	P	E	R	A	S	Q	V	E	P	R	I	O	R	A
33	P	E	R	Q	V	E	T	V	O	S	N	A	T	O	S	V	I	N	C	I	S	P	R	A	E	C	O	N	I	A	M	A	G	N	A
34	A	C	T	I	B	I	L	E	G	E	D	E	I	I	V	S	S	I	S	Q	V	E	P	E	R	E	N	N	I	A	F	I	E	N	T
35	S	A	E	C	L	A	P	I	I	S	C	E	P	T	R	I	T	E	C	O	N	S	T	A	N	T	I	N	E	S	E	R	E	N	O

carmen 8

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37
1	C	A	S	T	A	L	I	D	E	S	D	O	M	I	N	O	V	I	R	T	V	T	V	M	T	R	A	D	I	T	E	P	A	L	M	A	M
2	C	O	N	S	T	A	N	T	I	N	V	S	H	A	B	E	T	B	E	L	L	O	R	V	M	I	V	R	E	T	R	O	P	A	E	V	M
3	V	I	N	D	I	C	E	S	V	B	D	E	X	T	R	A	R	E	D	D	E	N	S	F	E	L	I	C	I	T	E	R	O	R	B	E	M
4	C	O	N	S	I	L	I	I	S	I	T	E	R	V	M	S	V	A	D	E	N	S	E	T	C	V	N	C	T	A	R	E	F	E	R	R	E
5	R	O	M	A	T	I	B	I	B	E	L	L	I	S	C	V	M	S	A	E	V	A	I	N	N	E	C	T	E	R	E	P	O	S	S	I	T
6	V	I	N	C	L	A	I	V	G	I	V	I	R	T	V	S	M	I	T	I	S	N	O	N	A	R	M	A	T	I	N	H	O	S	T	E	M
7	S	E	D	M	A	G	N	O	P	A	T	I	E	N	S	D	O	C	V	I	T	C	E	R	T	A	M	I	N	E	P	A	R	C	E	N	S
8	Q	V	I	D	P	I	E	T	A	S	D	O	N	E	T	P	O	S	T	P	I	L	A	M	I	N	A	C	I	A	C	L	E	M	E	N	S
9	N	V	N	C	M	I	B	I	I	A	M	T	O	T	O	D	O	C	I	L	E	S	H	E	L	I	C	O	N	E	C	A	M	E	N	A	E
10	M	I	T	T	I	T	E	C	O	N	P	O	S	I	T	A	S	I	N	T	E	M	P	O	R	A	M	I	T	I	A	P	A	L	M	A	S
11	N	E	C	T	I	T	E	D	E	M	E	T	R	I	S	V	I	R	T	V	T	V	M	C	A	R	M	I	N	A	E	T	O	M	N	E	S
12	C	O	N	C	I	N	I	T	E	V	T	F	R	V	C	T	V	F	E	L	I	X	E	T	P	R	I	N	C	I	P	E	D	I	G	N	A
13	D	E	T	S	T	I	R	P	E	S	G	R	A	T	A	S	T	E	X	E	N	S	Q	V	A	S	P	A	G	I	N	A	V	E	R	S	V
14	H	I	N	C	V	O	V	E	A	T	T	I	T	V	L	O	V	O	T	O	R	V	M	C	A	R	M	I	N	E	P	O	L	L	E	N	S
15	P	I	E	R	I	O	S	M	I	H	I	P	H	O	E	B	E	T	V	O	D	E	N	V	M	I	N	E	P	R	A	E	S	T	E	N	T
16	F	O	N	T	E	S	C	A	S	T	A	L	I	A	E	T	V	A	S	I	L	I	C	E	T	I	R	E	P	E	R	A	G	R	A	N	S
17	M	E	N	S	I	V	G	A	C	E	L	S	A	P	E	T	E	T	M	E	C	V	M	S	I	P	A	N	G	E	R	E	V	E	R	S	V
18	M	V	S	A	V	E	L	I	T	A	N	T	O	I	A	M	N	V	N	C	S	V	B	P	R	I	N	C	I	P	E	L	A	E	T	A	
19	L	A	V	D	I	S	D	O	N	A	F	E	R	E	N	S	R	E	S	O	N	A	N	S	I	N	S	I	G	N	I	A	R	A	M	I	S
20	V	I	N	C	E	N	T	V	M	I	V	S	S	O	S	A	V	D	A	X	M	I	H	I	F	I	D	A	T	R	I	V	M	P	H	O	S
21	E	T	M	E	R	I	T	V	M	I	V	S	T	I	S	T	O	T	R	E	D	D	E	R	E	N	O	B	I	L	E	P	A	L	M	A	S
22	A	O	N	I	D	V	M	Q	V	A	S	V	A	L	L	E	F	L	V	E	N	S	A	L	I	T	V	N	D	A	R	I	G	A	T	A	S
23	S	A	N	C	T	E	S	A	L	V	S	M	V	N	D	I	A	R	M	I	S	I	N	S	I	G	N	I	B	V	S	A	R	D	E	N	S
24	C	R	I	S	P	E	A	V	I	S	M	E	L	I	O	R	T	E	C	A	R	M	I	N	E	L	A	E	T	A	S	E	C	V	N	D	O
25	C	L	I	O	M	V	S	A	S	O	N	A	N	S	T	V	A	F	A	T	V	R	P	V	L	C	H	R	A	I	V	E	N	T	A	E	
26	N	O	B	I	L	E	T	V	D	E	C	V	S	E	S	P	A	T	R	I	T	V	Q	V	E	A	L	M	E	Q	V	I	R	I	T	V	M
27	E	T	S	P	E	S	V	R	B	I	S	E	R	I	S	N	O	S	M	E	N	T	I	S	C	A	R	M	I	N	A	C	A	E	S	A	R
28	T	V	V	I	N	C	E	N	S	P	A	C	I	S	G	R	A	T	I	S	S	I	M	A	F	O	E	D	E	R	A	S	E	M	P	E	R
29	I	N	D	V	L	G	E	E	T	F	A	C	I	L	I	S	G	E	N	T	E	S	A	D	I	V	N	G	E	R	O	G	A	N	T	E	S
30	F	A	C	Q	V	E	T	V	I	I	V	R	I	S	G	A	V	D	E	N	S	V	I	R	T	V	T	I	B	V	S	A	V	C	T	I	S
31	C	O	N	S	T	A	N	T	I	N	V	S	I	T	E	M	L	A	V	S	O	R	B	I	S	G	L	O	R	I	A	S	A	E	C	L	I
32	R	O	M	V	L	E	V	M	S	I	D	V	S	L	V	X	C	L	E	M	E	N	S	I	N	C	L	I	T	A	F	R	A	T	R	V	M
33	N	O	B	I	L	I	T	A	S	P	R	O	A	V	I	S	V	E	R	V	M	E	T	M	E	M	O	R	A	B	I	L	E	F	A	M	A
34	R	E	S	T	I	T	V	I	T	V	I	C	T	O	R	C	A	E	S	A	R	N	O	M	E	N	Q	V	E	D	E	C	V	S	Q	V	E
35	S	A	N	C	T	E	P	A	T	E	R	R	E	C	T	O	R	S	V	P	E	R	V	M	V	I	C	E	N	N	I	A	L	A	E	T	A
36	A	V	G	V	S	T	O	E	T	D	E	C	I	E	S	C	R	E	S	C	A	N	T	S	O	L	L	E	M	N	I	A	N	A	T	I	S

carmen 9

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
1	C	A	L	L	I	O	P	E	C	A	N	E	P	L	V	R	A	P	R	O	C	A	X	E	N	O	R	E	S	E	R	E	N	V	S
2	F	O	N	T	I	S	C	A	S	T	A	L	I	I	D	E	V	S	A	V	D	I	E	T	I	N	D	E	C	A	N	O	R	O	S
3	M	E	N	S	F	V	R	I	T	I	N	N	E	X	V	S	E	T	F	E	L	I	X	C	V	R	R	E	R	E	V	O	T	I	S
4	I	A	M	S	E	C	R	E	D	E	T	O	V	A	N	S	L	I	B	E	T	I	R	E	P	E	R	A	V	I	A	S	O	L	A
5	I	M	P	E	T	E	Q	V	O	G	R	E	S	S	V	S	E	F	F	A	N	D	I	O	P	T	A	T	A	C	V	P	I	D	O
6	I	N	V	I	T	A	T	A	T	V	L	I	T	M	E	N	S	T	A	N	T	V	M	M	A	X	I	M	E	C	A	E	S	A	R
7	A	O	N	I	A	E	N	O	D	O	S	A	M	P	L	E	C	T	I	T	V	R	I	N	C	I	T	V	S	A	E	T	H	R	A
8	F	V	N	D	E	P	A	T	E	R	C	O	E	P	T	I	S	M	V	S	A	S	A	D	M	V	T	V	A	V	E	R	S	V	S
9	S	C	R	V	P	E	A	F	I	N	G	E	N	T	E	M	T	A	M	D	V	R	O	C	A	R	M	I	N	A	V	E	R	S	V
10	L	V	D	E	R	E	F	A	S	N	O	B	I	S	P	R	A	E	S	V	M	E	R	E	D	I	C	E	R	E	M	E	T	R	A
11	G	A	V	D	I	A	V	E	L	T	E	N	V	I	M	E	A	P	A	N	D	E	R	E	S	I	T	M	I	H	I	M	V	S	A
12	T	A	N	T	V	S	H	O	N	O	R	M	E	I	V	R	E	S	V	O	P	E	R	S	I	D	E	R	A	S	A	E	C	L	O
13	O	D	E	C	V	S	A	V	S	O	N	I	A	E	Z	V	L	E	R	I	T	S	I	C	P	A	R	V	A	L	O	C	V	T	O
14	A	M	P	L	I	V	S	E	N	I	V	D	E	X	D	O	M	I	N	V	S	T	O	T	M	V	N	E	R	A	S	V	M	M	A
15	T	A	N	T	A	Q	V	E	C	O	N	C	E	D	I	S	T	V	M	E	N	T	E	M	D	I	C	E	R	E	D	O	N	I	S
16	I	N	V	I	T	A	S	L	A	V	D	I	S	C	V	M	M	V	N	E	R	E	S	I	C	V	A	G	A	P	R	I	M	I	S
17	H	A	V	D	A	V	D	I	T	A	L	I	G	A	S	N	E	C	D	I	C	T	I	S	L	A	E	S	A	C	A	M	E	N	A
18	A	V	D	E	T	M	A	G	N	A	N	I	M	O	V	A	T	I	N	O	V	A	V	I	N	C	V	L	A	M	E	N	T	I	S
19	I	V	S	S	A	D	A	R	E	C	R	E	V	I	T	Q	V	E	M	E	O	C	O	R	R	E	P	T	A	F	A	V	O	R	E
20	E	N	A	G	E	I	A	M	R	E	D	D	I	T	V	O	T	I	S	P	I	A	P	R	A	E	M	I	A	M	A	G	N	V	S
21	C	O	N	C	O	R	D	I	S	A	E	C	L	O	R	O	M	A	E	D	E	C	V	S	E	T	S	I	B	I	M	V	N	D	I
22	I	V	R	A	S	V	I	T	O	T	L	V	X	P	O	P	V	L	I	S	O	R	B	I	Q	V	E	T	R	O	P	A	E	V	M
23	S	I	C	D	A	T	A	S	V	N	T	I	S	T	O	M	A	I	O	R	T	V	A	G	L	O	R	I	A	T	E	R	R	I	S
24	E	N	V	A	G	V	S	T	E	T	V	I	S	P	R	A	E	S	E	N	S	E	T	T	A	N	T	V	S	V	B	I	Q	V	E
25	I	M	P	E	R	I	I	S	F	E	C	V	N	D	E	P	A	R	A	S	N	V	N	C	O	M	I	N	E	C	R	I	S	P	I
26	O	C	E	A	N	I	N	T	A	C	T	A	S	O	R	A	S	Q	V	I	B	V	S	E	R	V	T	A	F	R	A	N	C	I	
27	D	A	T	R	E	G	I	O	P	R	O	C	V	L	E	C	C	E	D	E	V	M	C	V	I	D	E	V	I	A	L	A	T	I	S
28	T	O	T	A	P	A	T	E	N	T	C	A	M	P	I	S	V	T	C	A	E	S	O	L	I	M	I	T	E	V	I	C	T	O	R
29	R	I	T	E	A	T	A	V	O	S	V	M	M	O	M	E	L	I	O	R	C	V	I	C	L	A	V	D	I	V	S	A	C	E	R
30	M	A	G	N	A	N	I	M	V	M	S	I	D	V	S	D	A	T	C	L	A	R	V	M	E	N	V	M	I	N	E	D	I	V	O
31	I	M	P	E	R	I	V	M	V	I	R	T	V	S	Q	V	E	M	F	E	L	I	X	O	P	T	A	T	A	L	V	M	N	V	M
32	A	V	G	E	S	F	L	O	R	E	T	V	O	N	O	S	T	R	A	E	T	I	B	I	D	E	D	I	T	A	V	I	T	A	E
33	O	R	T	A	M	I	C	A	T	F	R	A	T	R	V	M	F	A	T	A	L	I	S	G	L	O	R	I	A	S	A	E	C	L	O
34	R	E	S	L	A	T	I	A	V	T	V	O	T	I	C	O	M	P	O	S	S	I	C	G	A	V	D	E	A	T	A	V	C	T	A
35	A	S	P	I	C	E	P	A	C	A	T	O	P	A	R	T	A	E	S	T	L	V	X	L	A	E	T	A	S	V	B	O	R	B	E

carmen 10

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	
1	F	O	R	T	I	A	F	A	C	T	A	D	V	C	I	S	T	O	T	O	D	O	M	I	N	A	N	T	I	A	I	A	M	N	V	N	C				
2	O	R	B	E	C	A	N	A	M	Q	V	I	S	L	A	E	T	A	S	V	O	S	V	P	R	I	N	C	I	P	E	T	A	N	C	O					
3	R	V	R	S	V	M	R	O	M	A	T	E	N	E	T	M	V	N	D	I	C	A	P	T	I	N	C	L	I	T	A	C	A	R	M	E	N				
4	T	V	V	A	T	E	M	T	V	D	I	V	A	M	O	N	E	L	A	C	E	R	A	T	A	C	R	V	E	N	T	I	S								
5	I	M	P	E	R	I	S	P	A	R	S	F	E	S	S	A	P	O	L	I	D	I	V	I	S	A	G	E	M	E	B	A	T								
6	S	C	E	P	T	R	A	E	T	A	V	S	O	N	I	A	E	M	A	E	R	E	B	A	T	P	E	R	D	I	T	A	I	V	R	A					
7	S	I	Q	V	A	F	I	D	E	S	T	A	N	T	I	S	R	O	M	A	N	V	M	G	L	O	R	I	A	N	O	M	E	N							
8	I	N	S	I	G	N	I	T	I	T	V	L	I	S	D	O	M	I	N	O	S	E	T	L	I	B	E	R	A	Q	V	A	E	R	V	N	T				
9	M	A	E	S	T	A	Q	V	E	I	V	R	E	S	V	O	T	R	E	P	I	D	A	T	P	L	A	G	A	M	A	X	I	M	A	M	V	N	D	I	
10	V	N	D	E	I	V	B	A	R	L	V	C	I	S	P	R	I	M	V	M	R	A	D	I	A	N	S	H	Y	P	E	R	I	O	N						
11	S	I	D	E	R	I	B	V	S	P	V	L	S	I	S	R	V	T	I	L	O	D	I	F	F	V	N	D	I	T	A	B	O	R	T	V					
12	I	N	D	E	T	V	M	N	O	M	E	N	M	V	L	T	V	M	V	E	N	E	R	A	B	I	L	E	C	V	N	C	T	I	S						
13	M	A	X	I	M	E	B	E	L	L	A	N	T	V	M	D	O	M	I	T	O	R	L	V	X	V	N	I	C	A	M	V	N	D	I						
14	P	E	R	P	E	T	V	I	S	V	O	T	I	S	C	V	P	I	V	N	T	M	E	M	O	R	A	B	I	L	E	N	V	M	E	N					
15	E	X	O	P	T	A	N	T	S	E	R	V	I	R	E	V	O	L	V	N	T	M	I	R	A	B	I	L	E	D	I	C	T	V							
16	R	E	M	Q	V	E	L	A	R	E	M	Q	V	E	S	V	V	M	T	A	N	T	A	E	S	T	I	B	I	G	L	O	R	I	A	I	V	S	T	I	
17	A	V	G	V	S	T	E	I	V	V	A	T	E	C	C	E	T	V	O	S	V	B	F	O	E	D	E	R	E	I	A	M	N	V	N	C					
18	T	O	T	V	M	O	R	B	E	M	P	O	S	T	T	O	T	C	A	E	D	E	S	Q	V	A	S	F	E	S	A	G	E	M	E	B	A	N	T		
19	O	M	N	I	A	N	V	N	C	N	V	L	L	O	T	A	N	D	E	M	T	R	E	P	I	D	A	N	T	I	A	M	O	T	V						
20	R	O	M	V	L	E	I	S	S	E	R	V	I	R	E	P	I	I	S	P	A	T	E	R	I	N	C	L	I	T	E	I	V	S	S	I	S				

carmen 11

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	
1	C	O	N	S	T	A	N	T	I	N	E	P	A	T	E	R	T	V	M	V	N	D	I	C	L	O	R	I	A	C	O	N	S	V	L	
2	E	C	C	E	T	V	O	R	E	N	O	V	A	T	A	D	A	B	I	S	T	O	T	A	P	E	R	T	A	L	A	B	O	R	E	
3	R	E	G	N	A	P	E	R	I	N	N	V	M	E	R	A	S	G	E	N	T	E	S	M	O	X	C	A	R	V	S	E	O	I	S	
4	T	O	T	P	O	P	V	L	I	S	P	I	A	I	V	R	A	F	E	R	E	S	E	T	S	O	L	V	S	I	N	O	M	N	I	
5	A	V	G	V	S	T	V	S	M	V	N	D	O	S	P	A	R	G	E	S	E	T	I	N	V	L	T	I	M	A	N	V	M	E	N	
6	S	O	L	T	I	B	I	F	E	L	I	C	E	S	F	A	C	I	E	T	S	P	E	S	P	E	R	P	E	T	E	N	V	T	V	
7	A	R	S	B	O	N	A	I	V	S	T	I	T	I	A	E	E	T	D	I	V	V	M	V	I	C	I	N	A	D	E	C	O	R	I	
8	L	A	R	G	I	D	O	N	A	B	O	N	I	C	A	E	L	O	C	A	P	I	T	I	N	F	L	V	I	T	I	L	L	V	C	
9	V	O	T	A	Q	V	O	D	O	P	T	A	R	I	N	T	P	I	E	T	A	T	I	S	C	A	N	A	S	V	B	I	B	I	T	
10	S	A	N	C	T	A	C	E	R	E	S	T	E	L	L	V	S	R	E	D	D	I	T	B	A	C	H	E	I	A	L	A	P	S	A	
11	R	R	V	I	S	D	O	N	A	S	V	I	S	N	O	N	E	V	R	I	E	F	L	A	M	I	N	E	T	V	R	B	A	N	T	
12	E	N	O	R	M	E	S	P	E	L	A	G	V	S	S	T	A	T	M	I	T	I	S	P	R	I	N	C	I	P	E	N	O	T	O	
13	R	E	S	P	E	R	I	V	S	T	A	V	I	G	E	N	S	O	R	I	S	Q	V	A	S	I	G	N	A	B	O	O	T	E	N	
14	V	L	T	I	M	A	C	O	N	S	O	C	I	A	T	O	L	L	V	N	T	I	N	S	I	D	E	R	A	D	E	X	T	R	A	
15	M	A	X	I	M	E	I	V	S	T	I	T	I	A	E	L	V	M	E	N	C	O	N	C	O	R	D	I	A	E	T	O	M	E	N	
16	P	A	C	I	F	I	C	V	M	T	E	T	O	T	A	C	V	P	I	T	I	A	M	S	A	V	C	I	A	E	T	O	R	A	T	
17	R	E	S	F	E	S	S	A	S	C	I	T	O	P	A	C	E	L	E	V	E	S	T	V	I	V	N	G	E	V	O	L	E	N	T	E
18	O	R	B	I	S	V	O	T	A	T	V	I	G	E	N	T	E	S	S	I	B	I	I	V	N	G	E	V	O	L	E	N	T	E	S	

carmen 12

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
1	P	R	I	N	C	E	P	S	B	E	A	T	E	P	L	A	C	I	D	O	S	V	B	A	X	E	I	A	M	N	V	N	C	
2	I	V	S	T	I	S	S	E	R	E	N	E	P	O	P	V	L	I	S	F	A	V	E	N	T	E	M	V	D	N	O			
3	V	I	C	T	O	R	T	R	I	V	M	P	H	A	T	R	I	B	V	E	N	S	S	A	L	V	B	R	E	N	V	M	E	N
4	S	A	E	C	L	I	S	A	M	O	R	E	D	O	M	I	N	A	N	S	P	E	R	E	N	N	E	F	A	V	S	T	I	S
5	A	V	C	T	O	R	S	A	L	V	T	I	S	O	R	I	E	N	S	Q	V	I	E	T	V	S	I	B	I	T				
6	V	O	T	I	S	F	A	V	E	N	T	E	D	O	M	I	N	I	S	V	P	E	R	N	E	D	E	X	T	R	A			
7	G	A	V	D	E	T	S	V	B	I	R	E	P	L	A	C	I	D	V	M	R	E	G	E	N	T	I	S	O	M	E	N		
8	V	I	R	T	V	S	V	I	G	O	R	E	R	A	D	I	A	N	S	S	E	R	E	N	A	P	R	A	E	S	T	A	T	
9	S	A	N	C	T	I	S	V	I	D	E	R	E	S	V	P	E	R	I	S	R	E	M	O	T	A	M	V	N	D	I			
10	T	O	T	V	M	S	V	B	O	R	B	E	M	O	D	E	R	A	N	S	S	A	L	V	B	R	E	N	V	M	E	N		
11	V	I	N	C	E	N	S	V	B	I	Q	V	E	S	V	P	E	R	O	F	A	V	E	N	T	E	N	V	T	V				
12	S	A	E	C	L	V	M	P	E	R	O	M	N	E	D	O	M	I	N	A	N	S	B	E	A	T	E	S	O	L	V	S		

carmen 13

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
1	S	A	N	C	T	E	D	E	C	V	S	M	V	N	D	I	A	C	R	E	R	V	M	S	V	M	M	A	S	A	L	V	T	I	S
2	L	V	X	P	I	A	T	E	R	R	A	R	V	M	T	E	S	O	L	O	P	R	I	N	C	I	P	E	S	A	E	C	L	I	S
3	I	N	M	E	N	S	V	M	G	A	V	D	E	R	E	B	O	N	I	S	D	A	T	V	R	A	V	R	E	A	V	E	N	I	T
4	S	V	M	M	O	M	I	S	S	A	D	E	O	F	V	S	I	S	P	A	T	E	R	A	L	M	E	T	Y	R	A	N	N	I	S
5	I	V	S	T	I	T	I	A	I	N	T	E	R	R	A	S	E	T	G	L	O	R	I	A	C	A	N	D	I	D	A	V	E	R	I
6	T	E	Q	V	E	D	V	C	E	M	A	G	E	G	R	A	T	A	F	I	D	E	S	E	T	I	V	R	A	R	E	N	A	T	A
7	T	O	T	A	Q	V	E	P	E	R	C	V	L	S	I	S	I	N	G	E	N	T	I	M	O	L	E	T	Y	R	A	N	N	I	S
8	A	S	P	E	R	A	V	I	S	P	O	S	I	T	A	E	S	T	B	E	L	L	I	R	E	S	I	T	A	L	A	I	V	R	E
9	S	C	E	P	T	R	A	D	A	B	I	T	P	O	P	V	L	I	S	V	O	T	O	P	I	V	S	O	R	B	I	S	E	O	I
10	A	V	G	V	S	T	E	I	N	V	I	V	T	V	S	M	V	N	D	I	T	R	A	N	S	I	B	I	S	I	N	O	R	A	S
11	T	E	Q	V	E	S	V	P	L	E	X	T	O	T	I	S	D	V	C	I	B	V	S	S	T	I	P	A	T	A	S	Y	E	N	E
12	O	R	A	T	I	V	R	A	C	V	P	I	T	L	V	C	I	S	I	B	I	G	A	V	D	I	A	N	O	S	T	R	A	E	
13	O	P	T	A	T	A	M	A	T	F	A	L	L	A	X	E	N	P	E	R	F	I	D	A	T	E	L	A	F	V	G	A	R	V	M
14	P	A	R	T	H	V	S	D	E	P	O	S	V	I	T	R	V	I	T	O	R	I	S	V	N	D	I	Q	V	E	R	V	B	R	I
15	L	I	T	O	R	I	S	A	E	T	H	E	R	I	O	E	N	V	T	V	C	E	R	T	A	M	I	N	E	A	M	O	R	I	S
16	M	E	D	V	S	A	R	A	B	S	M	O	X	O	M	N	I	S	O	V	A	T	L	A	V	D	A	R	E	S	E	R	E	N	I
17	O	R	I	S	L	V	S	T	R	A	T	V	I	D	A	T	V	E	R	I	S	S	A	N	C	T	E	T	R	O	P	A	E	I	S
18	H	A	E	G	M	A	G	E	F	E	L	I	C	E	S	T	I	T	V	L	O	S	V	T	V	I	N	C	A	S	A	M	O	R	E
19	A	V	R	E	A	P	E	R	P	E	T	V	O	R	E	S	T	A	V	R	A	N	S	S	A	E	C	V	L	A	M	V	N	D	O
20	I	N	D	V	S	E	T	A	V	R	O	R	A	E	M	I	L	E	S	Q	V	O	S	F	L	V	M	I	N	E	N	I	L	V	S
21	T	A	N	G	I	T	F	E	C	V	N	D	I	S	V	E	N	T	V	R	V	S	F	R	V	G	I	F	E	R	V	N	D	I	S
22	O	R	A	N	T	E	S	P	I	A	I	V	R	A	P	E	T	E	N	T	G	E	N	S	N	O	B	I	L	I	S	O	R	T	V
23	A	E	T	H	I	O	P	E	S	C	V	N	C	T	I	P	A	R	E	N	T	O	P	T	A	T	A	Q	V	E	M	V	N	D	O
24	T	E	M	P	O	R	A	L	A	E	T	A	D	E	D	I	T	N	O	B	I	S	F	E	L	I	C	I	T	A	S	A	E	V	I
25	E	N	S	V	P	L	I	C	E	S	P	E	R	S	A	E	I	V	R	A	S	I	B	I	R	E	G	I	A	N	O	L	V	N	T
26	T	E	D	O	M	I	N	V	M	M	A	L	V	N	T	F	V	S	I	T	V	A	S	E	M	P	E	R	A	D	O	R	A	N	T
27	O	R	A	S	V	I	S	C	V	P	I	V	N	T	T	O	T	I	S	S	I	B	I	C	E	D	E	R	E	R	E	G	N	I	S
28	T	V	P	I	V	S	E	T	I	V	S	T	I	V	E	R	E	M	E	M	O	R	I	N	C	L	I	T	E	L	A	E	T	I	S
29	D	A	R	E	S	P	O	N	S	A	B	O	N	O	S	E	M	P	E	R	M	I	T	I	S	S	I	M	V	S	O	R	B	I	S
30	I	M	P	E	R	T	I	R	E	T	V	M	C	L	E	M	E	N	T	E	R	E	T	A	D	D	I	T	O	N	V	M	E	N	
31	S	I	N	T	M	A	G	E	F	E	L	I	C	E	S	P	A	R	I	T	E	R	Q	V	O	S	A	L	M	E	T	V	E	R	E
32	E	T	R	E	P	A	R	A	T	A	I	V	G	A	N	S	M	A	E	S	T	I	D	I	V	O	R	T	I	A	M	V	N	D	I
33	O	R	B	E	S	I	V	N	G	E	P	A	R	E	S	D	E	T	L	E	G	E	S	R	O	M	A	V	O	L	E	N	T	I	S
34	P	R	I	N	C	I	P	E	T	E	I	N	P	O	P	V	L	O	S	M	I	T	I	F	E	L	I	C	I	V	S	A	E	V	I
35	O	M	N	I	A	L	A	E	T	E	N	T	V	R	F	L	O	R	E	N	T	I	B	V	S	A	V	R	E	A	R	E	B	V	S

carmen 14

1 DISSONACONEXIS AVDETT COMPONER EVERBIS
 2 OMINENSELATABONOIVVATINCLY TALINGVAE
 3 MVNERAGRAIORVMVSAMODVLANTENOVARE
 4 INQVEVICEMVERSCECINITQVAEFORTELATINO
 5 NVNCALIOTEXTVGRAECORVMINCARMINADVCI
 6 ORDINEVTINDVPLICEMNECTATVRLITTERAVOCCEM
 7 NVNCAGFEFCVNDACHERESRENTPLVCHERRIMAMVSAE
 8 ORESONEIDOCILICHELYSINCLYTA CARMINAPHOEBI
 9 SPEMRERVMIVSTVMQVECANAMSVMMAMQVESALVTIS
 10 TTEDOMINVMBONADONADEITE MAGNEPAREMENTEM
 11 ROMANVMGRATVMQVEORBEITIMAXIMESEMPER
 12 OMNI AQVODCERTARESPIRANTMENTEQVIETEM
 13 CVMPLACIDISPECTENTHOSTILESMILLETRIVMPHOS
 14 OMNIAPLENABONISTVACONSTANTINEQVIRITES
 15 NILSIBICREDIDERTINTKARVMMAGETEDECVSORBIS
 16 SERVATOSTYRIISESEMPERVINDICEDEXTRA
 17 TTEDOMINOEXVLTANTTRANQVILLISKARIOVRBI
 18 AFRICATEMPOREIBVSPOTITVRSERVATAQVIETE
 19 NVNCSEFELICEMNVNCESVBNVMINISARCE
 20 TVTAMQVODCARTHAGODECVSVNERABI LEGESTAT
 21 I VREPVTATTANTVMFATISLVXINCLYTAPRAESTAT
 22 NOBILETEDOMINONOMENSPESETDECVSALVMVEST
 23 OMNISABARCTOISPLAGAFINIBVSHORRI DACAVRO
 24 PACISAMATKANAEETCOMPERTAPERENIAIVRA
 25 ETIIBIFIDATVISSEMPERBENEMILITATARMIS
 26 RESQVEGERITVIRTVETVASPOPL OSQVEFEROCES
 27 PROPELLITCAEDITQVEHABENSTIBIDEBITARATA
 28 ETTVAVICTORESSORSACCIPIITHINCTIBIFORTES
 29 TEQVEDVECEINVICTAEATTOLLVNTSIGNACOHORTES
 30 VNDIQVETECOMITATADEPIANVMINASVMMI
 31 MONIBVSVLTOREMPRAEBENTETIVRAFEDEMQVE
 32 ALMETVASPECTANTRESPONDENTOMIAVOTIS
 33 VNDIQVEPAKATISSALVATORMAXIMAREBVS
 34 GAVDIAAPRAESTABISDABISOTIAVICTORINORBE
 35 VIRTVTVMMERITISVICENNIA PRAECIPEVOTA
 36 SAECLOVRMCREVITGEMINOSPECAESARECERTA
 37 TVQVEOSANCTEPARENSOLIMPOSTMILLETROPAEA
 38 OLXAVSONIDVMDISPONESCEPTRANLEPOTVM

carmen 16

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
1	A	L	M	E	T	V	A	S	L	A	V	R	V	S	A	E	T	A	S	S	V	T	S	O	L	L	E	T	I	N	A	S	T	R	A
2	L	V	C	E	T	V	A	S	I	G	N	E	S	F	A	S	T	V	S	S	I	N	E	L	I	M	I	T	E	C	O	N	S	V	L
3	M	A	R	T	E	S	E	R	E	N	V	S	H	A	B	E	S	R	E	I	E	C	T	O	M	V	N	I	A	G	R	A	I	V	M
4	E	T	M	E	D	I	P	R	A	E	S	T	A	S	I	N	C	E	N	S	V	M	S	C	E	P	T	R	A	R	E	D	I	R	E
5	T	O	R	V	A	G	E	T	A	S	C	A	M	P	O	C	L	A	R	V	S	E	T	L	V	M	I	N	A	P	E	R	D	I	T
6	V	V	L	T	C	V	R	V	O	T	V	R	M	A	E	F	E	L	I	X	S	V	A	C	O	M	M	I	N	V	S	I	C	T	V
7	A	R	M	E	N	I	I	D	V	X	F	E	R	R	E	L	E	V	I	S	S	O	L	T	E	Q	V	O	Q	V	E	P	I	L	A
8	S	I	C	E	T	V	I	C	T	A	R	E	F	E	R	T	E	X	O	R	T	O	S	D	A	C	I	A	F	R	A	N	C	O	S
9	L	E	G	E	T	V	V	S	T	O	N	S	O	R	H	E	N	V	S	T	I	B	I	G	E	R	M	I	N	A	T	E	X	V	L
10	A	G	M	I	N	A	T	E	L	O	R	V	M	S	V	B	E	A	N	T	Q	V	I	M	V	R	M	V	R	E	B	E	L	L	A
11	V	I	N	C	E	R	E	F	L	O	R	E	N	T	I	L	A	T	I	A	L	E	S	S	A	R	M	A	T	A	D	V	C	T	V
12	R	E	X	T	I	B	I	P	O	S	S	E	G	E	T	A	S	V	I	S	O	D	A	T	L	I	M	I	T	E	V	L	T	O	R
13	V	I	D	I	T	T	E	S	V	M	M	V	M	C	O	L	V	M	E	N	Q	V	A	V	E	L	I	F	E	R	A	E	S	T	V
14	S	E	R	V	S	I	N	O	C	E	A	N	I	P	R	E	S	S	I	T	I	V	G	A	N	Y	S	I	A	P	O	N	T	V	S
15	A	T	Q	V	E	R	V	D	I	S	R	A	D	I	I	S	C	I	T	L	V	X	E	X	O	R	T	A	T	R	O	P	A	E	A
16	E	N	G	A	V	D	E	N	T	P	I	E	T	A	T	E	A	L	T	I	S	P	A	R	S	P	E	R	P	E	T	E	A	G	E
17	T	V	V	A	T	E	M	F	I	R	M	E	S	D	I	C	T	V	S	T	E	N	V	N	C	L	Y	R	A	C	A	N	T	E	T
18	A	V	C	T	A	D	E	O	V	I	R	T	V	S	M	V	S	A	S	M	A	G	I	S	O	R	N	A	T	A	P	E	R	T	A
19	S	O	L	V	M	V	O	T	A	N	O	T	I	S	L	A	T	E	S	V	A	R	O	M	V	L	A	D	A	T	P	L	E	B	S
20	S	A	N	C	T	A	T	V	I	S	C	L	I	O	P	E	R	M	I	S	C	E	T	V	O	T	A	T	R	O	P	A	E	I	S
21	V	I	S	I	T	V	R	E	T	C	R	E	S	C	I	T	P	I	C	T	O	R	V	M	G	R	A	T	I	A	C	A	N	T	V
22	S	I	T	V	I	S	V	I	C	I	N	I	S	P	E	R	T	H	Y	L	E	N	G	R	A	T	I	A	P	O	L	L	E	N	S
23	T	A	L	I	S	F	I	X	A	S	V	I	S	S	I	G	N	I	S	L	Y	R	A	M	V	N	E	R	A	G	E	S	T	A	T
24	O	R	S	A	P	A	R	I	V	A	T	E	S	Q	V	A	E	P	E	R	F	E	R	T	D	E	L	I	E	R	Y	T	H	M	O
25	L	V	M	I	N	E	M	V	R	I	C	E	O	V	E	N	E	R	A	N	D	V	S	D	V	X	E	R	I	T	V	T	S	O	L
26	L	E	G	I	B	V	S	V	T	I	A	N	I	T	E	N	E	A	S	A	V	V	S	O	R	B	E	T	R	I	B	V	N	A	L
27	E	G	R	E	G	I	O	S	T	I	T	V	L	O	S	P	I	E	T	A	T	I	S	H	A	B	E	B	I	S	A	M	O	R	E
28	T	O	T	F	R	E	T	A	P	A	C	I	S	A	P	E	X	M	V	T	A	R	I	M	V	N	E	R	A	G	A	V	D	E	T
29	I	N	D	I	A	C	L	A	V	I	G	E	R	I	L	A	T	I	V	M	V	L	T	T	A	N	G	E	R	E	N	A	V	I	
30	N	I	L	E	V	S	M	E	S	S	O	R	S	V	A	T	R	A	D	I	T	C	A	S	T	R	A	V	E	L	A	G	M	E	N
31	A	R	C	T	O	S	Q	V	A	M	C	A	R	P	I	N	O	S	C	E	T	V	I	X	H	A	E	M	V	S	I	N	O	R	A
32	S	I	C	I	S	T	I	S	C	V	L	T	V	S	I	N	R	E	M	C	V	R	V	A	N	T	I	B	V	S	E	N	S	E	S
33	T	E	N	I	V	E	A	I	V	V	A	T	A	R	C	E	F	R	V	I	P	O	N	T	I	D	E	C	V	S	A	V	G	E	T
34	R	O	M	A	S	O	R	O	R	V	E	T	E	R	E	S	T	V	S	C	O	S	Q	V	O	S	O	R	E	T	V	E	M	V	R
35	A	L	M	E	T	V	A	S	L	A	V	R	V	S	A	E	T	A	S	S	V	S	T	O	L	L	E	T	I	N	A	S	T	R	A

carmen 18

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38
 1 P R O D E N T V R M I N I O C A E L E S T I A S I G N A L E G E N T I
 2 C O N S T A N T I N E D E C V S M V N D I L V X A V R E A S A E C L I
 3 Q V I S T V A M I X T A C A N A T M I R A P I E T A T E T R O P A E A
 4 E X V L T A N S D V X S V M M E N O V I S M E A P A G I N A V O T I S
 5 A E M V L A Q V A M C L A N I G E N I T O R I S C A L L I O P E A E
 6 C O M P O S V I T T A L I N V N C M E N S P E R F V S A L I Q V O R E
 7 V E R S I F I C A S H E L I C O N I N G A V D I A P R O L V A T V N D A S
 8 C L E M E N T I Q V E N O V V M N V M E N D E P E C T O R E V E R S E T
 9 N A M Q V E E G O M A G N A N I M I D I C A M N V M E R O S A C A N E N D O
 10 S E C P T R A D V C I S G A Z Z A E N O B I S D A T G R A E C I A D O N A
 11 S A E C L A Q V E B L E M M Y I C O S O C I A L I L I M I T E F I R M A S
 12 R O M V L A L V X C O N D I G N A N O V I S F L O R E N T I A V O T I S
 13 V O T O S C R I P T A C A N O Θ A L I M A R S C A R D I N E T E C T O
 14 I A M B E L L I S T O T V M M U S E V M P E R P L E C T E R E C I V E M
 15 V T P A T E A T R V B I C O N P A R I L I P E T I T A E T H E R A I V R E
 16 N V N C F E L I X P R O P R I O S P A K I S M E S C R V P E A V I S V S
 17 I A M S T I M V L A T S I G N I S E X V L T A N S M V S A N O T A R E
 18 G A V D I A L A E T V S N V N C P E R M E N O T A T A V I A P H O E B V S
 19 R E T I T O Q V O Q V E T E X T A N O V O C A N E L A V R E A P L E C T R O
 20 A R T E N O T I S P I C T A F E L I C I A S A E C V L A P L A V D E N S
 21 S I C A E S T V S V A T E S F I D O D V C E P Y T H I E C A R P E N S
 22 N V N C T V T V S C O N T E M N A T S V M M E P R O C A X E G O V E R O
 23 N V N C M A R E S I G A E V M V A L E A M B E N E F R A N G E R E R E M O
 24 C A R B A S A N O C T I F E R V M T O T V M S I S C R V P E A T E N D O
 25 P V L P I T A D E P O R T A N S V I S A M C O N T E X E R E N A V E M
 26 M V S A S I N I T C O N I V N C T A T V O S P E S I N C L I T A V O T O
 27 M E N T E M P E R T O R T V M F E S S A M N O N F R A N G A T H I V L C O
 28 L A V S M E A F I C T A P E D E S T A N S M A G N A M O L E D O C E N D I
 29 S I G N A P A L A M D I C A M L A E T I S S I M A F L V M I N E S A N C T O
 30 M E N T E B O N A C O N T E M N A T S V M M I S C V M S I B I A G O N E M
 31 V O T I S P O S T F R A C T V M M A R T E M C L E M E N T I A R E D D E T
 32 S I C N O B I S L E C T O Q V O C R E S C V N T A V R E A S A E C L A
 33 M O X I A T I O V I N C E N S I A M B I S V I C E N N I A R E D D E S
 34 C A R M I N E Q V A E P I E T A S M I R O D E N O M I N E F O R M E T
 35 F L O R E N O T A N S V O T V M V A R I O D A T P A G I N A F E L I X
 36 A V G V S T A E S O B O L I S M E M O R A N S I N S I G N I A F A T A
 37 I V D I C E T E V E L T E S T E P I O C O N D I G N A P A R E N T I S
 38 I V N G E N T V R T I T V L I S F E L I C I A F A C T A N E P O T V M

carmen 19

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50
 1 POSTMARTIOSLABORES OSIDIVISOMETIRILIMITECCLIO
 2 ETCAESARUMPERENNES UNALLEGESUIUNOMANANTIAFONTE
 3 VIRTUTIBUSPERORBEM AONIOVERSUSHEROIUREMANENTE
 4 TOTLAUREASUIRENTES AUSURODONETMETRIFELICIAEXTA
 5 ETPRINCIPISTROPAEA AUGERILONGOPATIENSEXORDIAFINE
 6 FELICIBUSTRIUMPHIS EXIGUOCURSUPARVOCRESCENTIAMOTU
 7 AUGUSTARITESAECLIS ULTIMAPOSTREMODO NECFASTIGIATOTA
 8 EXSULTATOMNISAE TAS ASCENSUIUGICUMULATOLIMITECLAUDAT
 9 URBESQUEFLOREGRATO UNOBISSPATIOVERSUSELEMENTAPRIORIS
 10 ETFRONDI BUSDECORIS DINUMERANS COGENSAEQUARILEGERETENTA
 11 TOTISVIRENTPLATEIS PARVANIMIS LONGISETVISUDISSONAMULTUM
 12 HAECORDOVESTECLARA TEMPORIS SUBPARILIMETRIRATIONIBUSISDEM
 13 CUMPURPURI SHONORUM DIMIDIUM NUMEROMUSI STAMENAEQUIPERANTEM
 14 FAUSTOPRECANTUORE HAECERIT INVARIOSSPECIESAPTISSIMACANTUS
 15 FERUNTQUE DONALAE TI PERQUEMODOS GRADIBUSSURGET FECUNDASONORIS
 16 IAMROMACULMENORBIS AERECAVOETTERETICALAMISCRESCENTIBUSAUCTA
 17 DATMUNERAETCORONAS QUI SBENESUBPOSITISQUADRATISORDINEPLECTRIS
 18 AUROFERENS CORUSCAS ARTIFICIS MANUS INNUMEROSCLAUDITQUEAPERITQUE
 19 VICTORIAASTRIUMPHIS SPIRAMENTAPROBANS PLACITISBENECONSONARYTHMIS
 20 VOTAQUEIAMTHEATRIS SUBQUIBUSUNDALATENS PROPERANTIBUS INCTIAVENTIS
 21 REDDUNTURETCHOREIS QUOSVICIBUSCREBRISIUVENUMLABORHAUDSIBIDISCORS
 22 MESORSINIQUALAE TI HINCATQUEHINCANIMATQUEAGITANS AUGETQUE RELUCTANS
 23 SOLLEMNIBUS REMOTUM COMPOSITUMADNUMEROS PROPRIMUMQUE ADCARMINAPRAESTAT
 24 VIXHAECSONARESIVIT QUODQUEQUEATMINIMUMADMOTUMINTREMEFACTAFREQUENTER
 25 TOTVOTAFONTEPHOEBI PLECTRAADAPERTA SEQUIAUT PLACIDOSBENECLAUDERE CANTUS
 26 VERSUQUE COMPTASOLO IAMQUEMETROETRYTHMIS PRAESTRINGERE QUI CQUI DUBIQUEEST

1 P A V C A Q V I D E M C E C I N I F O R S F R I V O L A H I S Q V O Q V E I V N G A M
 2 L V D I C R A S I C N O S C T R A P A N G E T T V A I V S S A C A M E N A
 3 A M B I E T H A E C C L A V D E N S F E L I C I S N V M I N E P H O E B I
 4 C A L I O P E R A R T I T A N O V I S S I B I V I N C V L A C V R I S
 5 F L E X I B V S T P R I M I S D I S C O R D I R E G V L A C V L T V
 6 H I N C A L I A S O N E T A R T E S V P E R P Y T H O I A F L E X V S
 7 S I C F A C I E S T O T I E N S C V M C O N F I R M A V E R I T A E S T V S
 8 S I C A N I M V S N E C V I C T V S I N E R S S I T S A V C I V S I R I M
 9 I M P L E R I V A R I A S M E T R I C A E G R A V I O R I S O B A R T E S
 10 T A N D E M N O S E D E I M E D I T A N T E M V I X L I C E T A E S T V S
 11 R I T E V E L I T M E T R O D V M I N A G R A N S S E R M O N E L A S T R I
 12 E F F I G I E M T R E P I D O Q V E P A R A N S S E R M O N E L A T E N T E R
 13 D I C E R E N E C M E T V E N S V I N C T O S I C O M N I A A B O R T V
 14 P A N G E R E S E D R V R S V M B A S S V N V N C P R O D E R E C A R M E N
 15 I M P E R A T H I C D O C I L I S M V S A E D E F O N T E M E A B V N T
 16 O R D I N E C A S T A L I O T E X T I P E R N O M I N A V E R S V S

carmen 21

1 I N G E M V I G R A V I T E R G R A E C V M M I S E R A T V S A M I C V M
 2 C V I M E A M E N S A D M I S S A D O L E N S C V P I T O M N I A F A R I
 3 S O L V S V T H A E C O C C V L T A L E G E N S S E C O N C I T E T I R A
 4 V N D E Q V E A T P L E X V M V I N C L I S S O N T E M Q V E T E N E R E
 5 S E D V I T A N S M V L T O S Q V O S F O E D A A D I V R G I A C O I V X
 6 N O L V E R I T T E S T E S N E V C A N D I D A F E M I N A G R A E C V M
 7 M O X K A R I S H E B E T E T T E L I S N I H I L I M P R O B A C Y N G I
 8 D E P O S V I S S E V I D E N S H E L E N A M C V I G R A T I A B I N I S
 9 M A I O R A D V L T E R I S I S D O N O M I N A C V N C T A L I B E N T E R
 10 M V S A S O N A T G R A E C I S F R Y X C O I V X C R E D E C A N E N T I

carmen 23

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36		
1						V	I	D	E	S	V	T	A	R	A	S	T	E	M	D	I	C	A	T	A	P	Y	T	H	I	O							
2						F	A	B	R	E	P	O	L	I	T	A	V	A	T	I	S	A	R	T	E	M	V	S	I	C	A							
3	S	I	C	P	V	L	C	H	R	A	S	A	C	R	I	S	S	I	M	A	G	E	N	S	P	H	O	E	B	O	D	E	C	E	N	S		
4	H	I	S	A	P	T	A	T	E	M	P	L	I	S	Q	V	I	S	L	I	T	A	N	T	V	A	T	V	M	C	H	O	R	I				
5					T	O	T	C	O	M	P	T	A	S	E	R	T	I	S	E	T	C	A	M	E	N	A	E	F	L	O	R	I	B	V	S		
6					H	E	L	I	C	O	N	I	S	L	O	C	A	N	D	A	L	V	C	I	S	C	A	R	M	I	N	V	M					
7					N	O	N	C	A	V	T	E	D	V	R	A	M	E	P	O	L	I	V	I	T	A	R	T	I	F	E	X						
8					E	X	C	I	S	A	N	O	N	S	V	M	R	V	P	E	M	O	N	T	I	S	A	L	B	I	D	I						
9					L	V	N	A	E	N	I	T	E	N	T	E	N	E	C	P	A	R	I	D	E	V	E	R	T	I	C	E						
10					N	O	N	C	A	E	S	A	D	V	R	O	N	E	C	C	O	A	C	T	A	S	P	I	C	V	L	O						
11					A	R	T	A	R	E	P	R	I	M	O	S	E	M	I	N	E	N	T	E	S	A	N	G	V	L	O							
12					E	T	M	O	X	S	E	C	V	N	D	O	S	P	R	O	P	A	G	A	R	E	L	A	T	I	V	S						
13					E	O	S	Q	V	E	C	A	V	T	E	S	I	N	G	V	L	O	S	S	V	B	D	V	C	E	R	E						
14					G	R	A	D	V	M	I	N	V	T	O	P	E	R	R	E	C	V	R	V	A	S	L	I	N	E	A	S						
15					N	O	R	M	A	T	A	V	B	I	Q	V	E	S	I	C	D	E	I	N	D	E	R	E	G	V	L	A						
16					V	T	O	R	A	Q	V	A	D	R	A	E	S	I	T	R	I	G	E	N	T	E	L	I	M	I	T	E						
17					V	E	L	I	N	D	E	A	D	I	M	V	M	F	V	S	A	R	V	R	S	V	M	L	I	N	E	A						
18					T	E	N	D	A	T	V	R	A	R	T	E	L	A	T	I	O	R	P	E	R	O	R	D	I	N	E	M						
19					M	E	M	E	T	R	A	P	A	N	G	V	N	T	D	E	C	A	M	E	N	A	R	V	M	M	O	D	I	S				
20					M	V	T	A	T	O	N	V	M	Q	V	A	M	N	V	M	E	R	O	D	V	M	T	A	X	A	T	P	E	D	V	M		
21					Q	V	A	E	D	O	C	T	A	S	E	R	V	A	T	D	V	M	P	R	A	E	C	E	P	T	I	S	R	E	G	V	L	A
22	E	L	E	M	E	N	T	A	C	R	E	S	C	V	N	T	E	T	D	E	C	R	E	S	C	V	N	T	C	A	R	M	I	N	V	M		
23	H	A	S	P	H	O	E	B	E	S	V	P	P	L	E	X	D	A	N	S	M	E	T	R	O	R	V	M	I	M	A	G	I	N	E	S		
24	T	E	M	P	L	I	S	C	H	O	R	I	S	Q	V	E	L	A	E	T	V	S	I	N	T	E	R	S	I	T	S	A	C	R	I	S		

carmen 26

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42
1	P	R	A	E	C	E	L	S	A	E	Q	U	E	R	C	U	S	F	R	O	N	D	E	N	T	I	I	N	V	E	R	T	I	C	E	P	E	N	D	E	N	S
2	T	E	S	T	O	R	T	E	M	P	L	A	L	O	C	I	F	A	U	N	O	S	C	E	L	E	B	R	A	R	E	F	R	E	Q	U	E	N	T	E	S	
3	D	I	S	P	A	R	I	B	U	S	C	O	M	P	A	C	T	A	M	O	D	I	S	T	O	T	I	D	E	M	Q	U	E	C	I	C	U	T	I	S		
4	D	U	L	C	I	S	O	N	O	P	A	N	U	M	O	B	L	E	C	T	A	N	S	M	O	D	U	L	A	M	I	N	E	S	I	L	V	A	S			
5	N	A	I	A	D	U	M	D	R	Y	A	D	U	M	Q	U	E	C	H	O	R	O	S	A	R	C	A	N	A	Q	U	E	B	A	C	C	H	I				
6	O	R	G	I	A	E	T	H	E	U	U	A	N	T	I	S	S	A	T	Y	R	O	S	P	E	R	M	U	S	I	C	A	T	E	M	P	E					
7	M	E	P	A	N	A	D	T	H	I	A	S	O	S	D	O	C	U	I	T	M	O	D	U	L	A	M	I	N	A	C	A	N	T	U	S						
8	E	T	V	A	R	I	A	T	A	S	O	N	I	S	V	I	N	X	I	T	C	O	N	S	O	R	T	I	A	P	R	I	M	U	S							
9	A	T	T	I	S	A	L	M	U	S	A	M	A	N	S	T	U	A	M	A	X	I	M	A	C	U	R	A	C	Y	B	E	L	E								
10	E	R	O	S	E	O	T	E	R	I	T	O	R	E	D	E	U	S	M	O	L	L	I	Q	U	E	L	A	B	E	L	L	O									
11	A	C	C	E	N	D	I	T	Q	U	E	T	U	O	S	I	D	A	E	O	S	M	A	T	E	R	A	M	O	R	E	S										
12	I	N	M	E	F	E	L	I	C	E	S	A	N	I	M	A	V	I	T	C	A	R	M	I	N	E	M	U	S	A	S											
13	M	E	I	U	D	E	X	F	O	R	M	A	E	A	L	T	A	G	E	S	T	A	V	I	T	I	N	I	D	A												
14	M	E	L	A	E	T	I	S	O	C	I	A	M	V	O	T	I	V	I	C	I	N	A	M	A	R	I	T	O													
15	E	O	O	L	U	C	I	S	C	A	N	I	T	I	N	V	I	T	A	T	A	S	U	B	O	R	T	U														

carmen 27

[illegible]

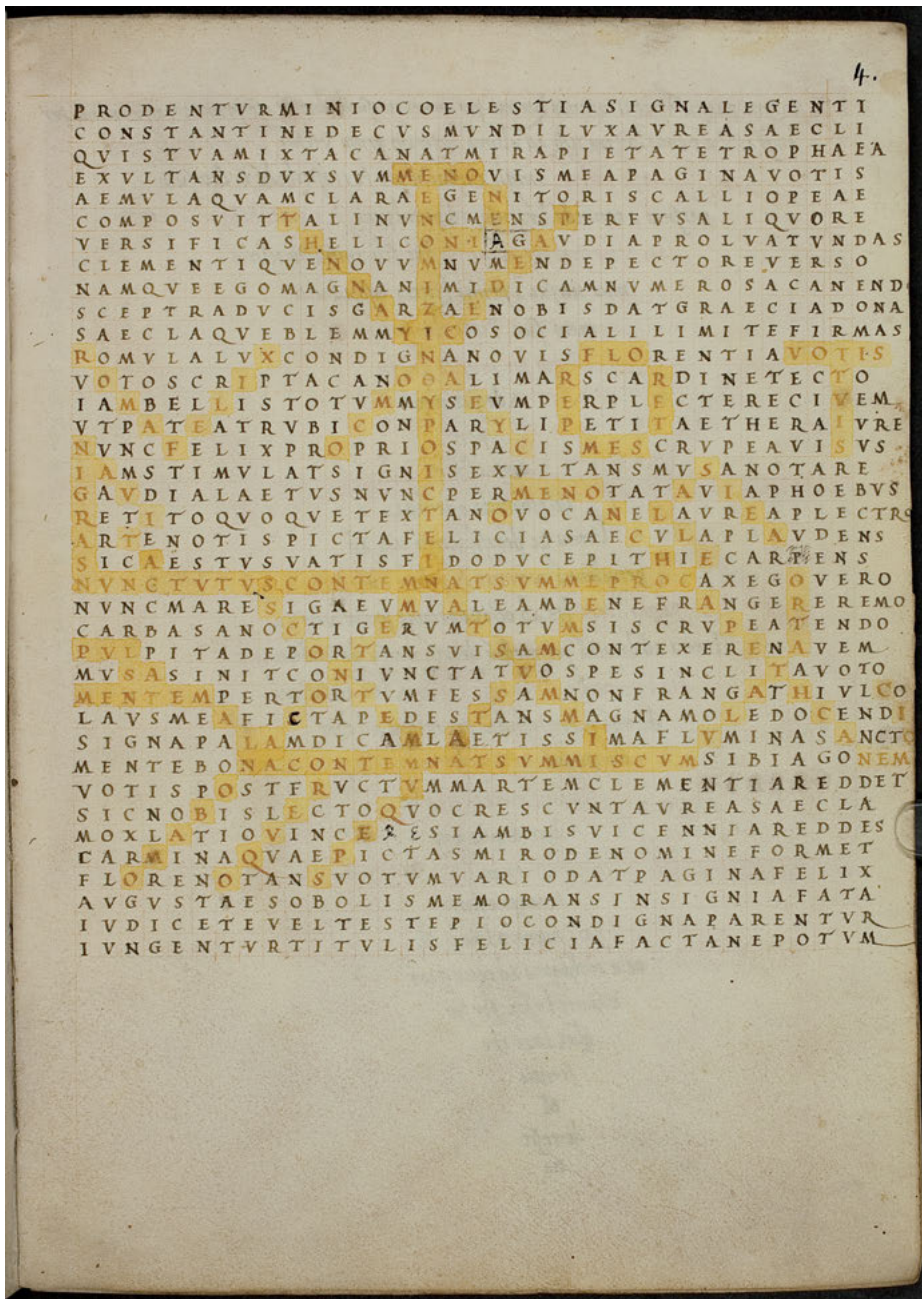
Farbtafel 1: *Carmen 2* mit *scholion*, Codex Bernensis 212 folio 111r, 9. Jh.

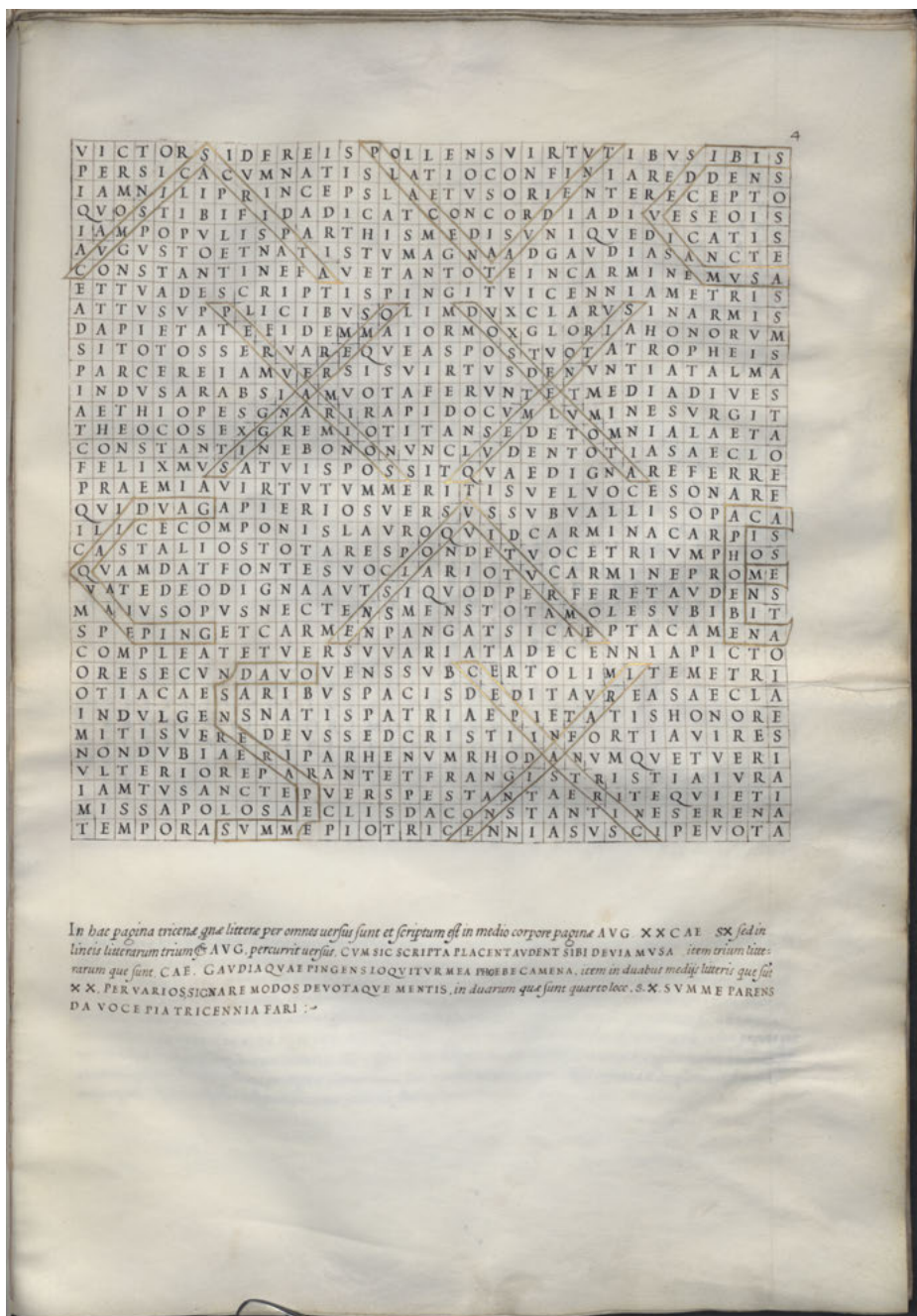


Farbtafel 3: *Carmen 10* mit *scholion*, Codex Parisinus 8916 folio 75r, 15. Jh.

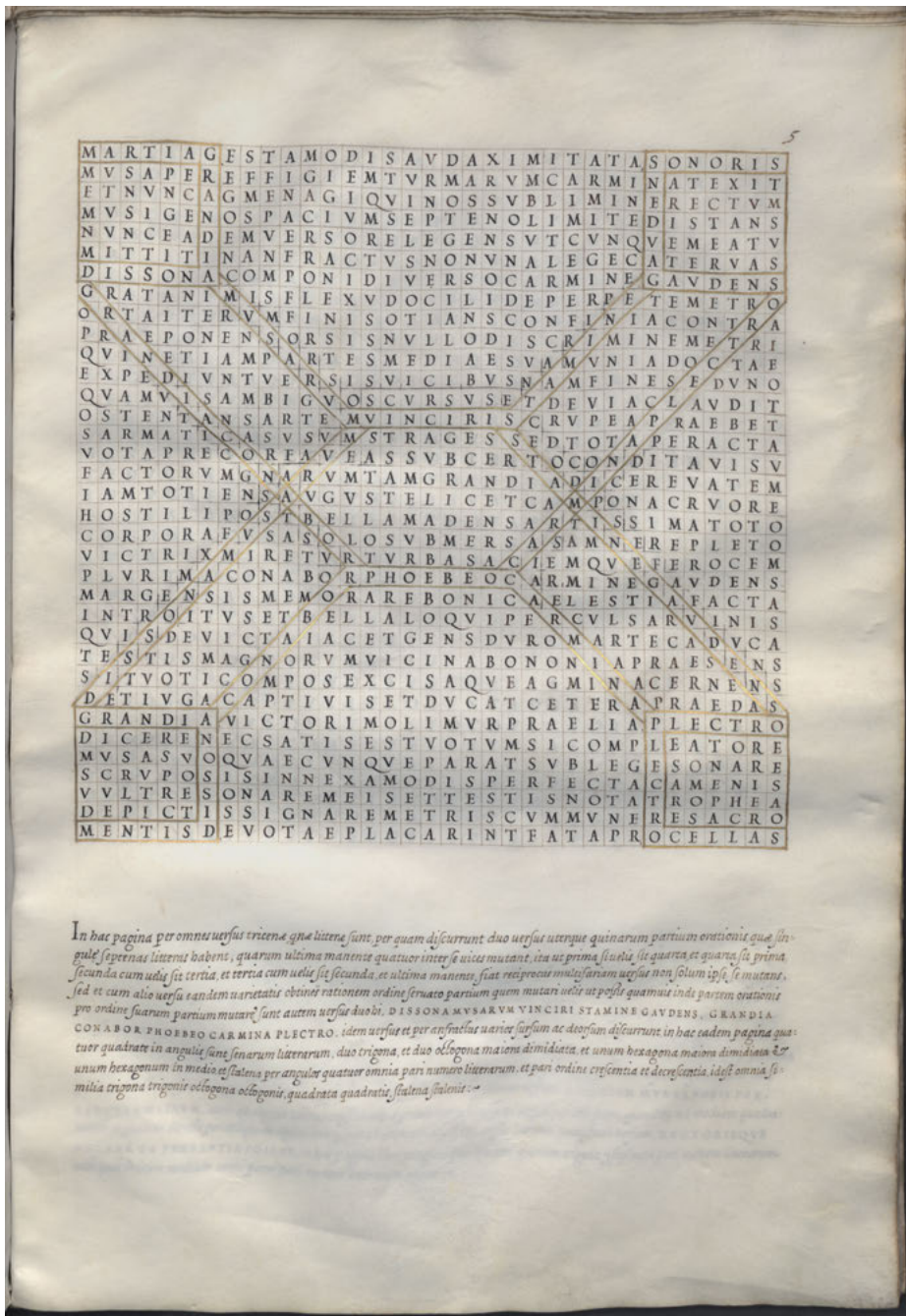


Farbtafel 4: Carmen 21 mit scholion, Codex Parisinus 8916 folio 72r, 15. Jh.

Farbtafel 5: *Carmen* 19, Codex Augustaneus 9 Guelferbytanus folio 4r, 16. Jh.



Farbtafel 6: Carmen 5 mit scholion, Codex Monacensis Latinus 706a folio 4r, 16. Jh.



Farbtafel 7: Carmen 6 mit scholion, Codex Monacensis Latinus 706a folio 5r, 16. Jh.

C O N S T A N T I N E P A T E R T V M V N D I G L O R I A C O N S V L
 E C C E T V O R E N O V A T A D A B I S T O T A P E R T A L A B O R E
 R E G N A P E R I N N V M E R A S G E N T E S M O X C A R V S F O I S
 T O T P O P V L I S P I A I V R A F E R E S E T S O L V S I N O M N I
 A V G V S T V S M V N D O S P A R G E S E T I N V L T I M A N V M E N
 S O L T I B I F E L I C E S F A C I E T S P E S P E R P E T E N V T V
 A R S B O N A I V S T I T I A E E T D I V V M V I C I N A D E C O R I
 L A R G I D O N A B O N I C O E L O C A P I T I N F I V I T I L L V C
 V O T A Q V O D O P T A R I N T P I E T A T I S C A N A S V B I B I T
 S A N C T A C E R E S T E L L V S R E D D I T B A C H E I A L A P S A
 R I V I S D O N A S V I S N O N E V R I E F F L A M I N E T V R B A S T
 E N O R M F S P E L A G V S S T A T M I T I S P R I N C I P E N O T O
 R E S P E R I V S T A V I G E N S O R I S Q V A S I G N A B O O T E N
 V L T I M A C O N S O C I A T O L L V N T I N S I D E R A D E X T R A
 M A X I M E I V S T I T I A E L V M E N C O N C O R D I A I N O M E N
 P A C I F I C V M T E T O T A C V P I T I A M S A V T I A E T O R A T
 R E S F E S S A S C I T O P A C E L E V E S T V I V N G E S E R E N I
 O R B I S V O T A T V I G E N T E S S I B I I V N G E V O L E N T E S

In hac pagina superiores tricenae quinq. littere omnes sunt, sed acrostichidis cum telestichide cuncta hunc facit versum,
 CERTA SALVS REVM PROLES INVICTA TONANTIS, in qua secunda littera noni versus per obliquum
 bis ascendens, et bis descendens lubrica ad penultimam eiusdem versus designat, O R B I T V RENOVAS FELICIS
 TEMPORA SAECLII, item a secunda decimi versus littera ad penultimam eiusdem bis ascendens, et bis descendens
 lubrica continet versum hunc, AVREA IUSTITIAE TERRIS INSIGNIA DONAS :-

Farbtafel 8: Carmen 12 mit scholion, Codex Monacensis Latinus 706a folio 12r, 16. Jh.

G	I	T	T	E	R
I	T	R	G	T	E
T	R	E	I	G	T
T	G	I	E	R	T
E	T	G	R	T	I
R	E	T	T	I	G

Lösung des Gitter-Sudoku

